

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ALEMANA



TESIS DOCTORAL

**La teoría de la transferencia cultural y la construcción de un referente
cultural alemán en la España de entreguerras (1919-1936)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Doris Brinkmann

Director

Arno Gimber

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ALEMANA**

**LA TEORÍA DE LA TRANSFERENCIA
CULTURAL
Y
LA CONSTRUCCIÓN DE UN
REFERENTE CULTURAL ALEMÁN
EN LA ESPAÑA DE ENTREGUERRAS
(1919-1936)**

DORIS BRINKMANN

TESIS DOCTORAL

Dirección: Dr. Arno Gimber

MADRID 2014

Mi agradecimiento
al Prof. Dr. Arno Gimber,
que con su estímulo y comprensión
hizo posible este trabajo de investigación y que,
como diría Ortega,
me ayudó a echar por la borda conceptos quietos
y aprender nociones en marcha.

A Pilar García Rincón
mi cariño sincero por su ayuda
en la corrección de errores de gramática.

Muy especialmente agradezco a Conchita Burmann,
por la generosa ayuda en los momentos en que necesité consultar
sus archivos familiares.

Prólogo

*“No puede haber cultura europea
si los países se encuentran aislados unos de otros.
No puede haberla tampoco
si los países son reducidos a su identidad.
Necesitamos variedad en la unidad,
no en la organización sino en la naturaleza”.*

T.S. Eliot, “La unidad de la cultura europea” (1948)

Elegí el tema de la “transferencia cultural” por mi condición personal y profesional. Nací en una familia holandesa-alemana, por lo que pasé mis primeros años entre Alemania y Holanda. Eso me dio una visión amplia de la vida, influyendo en la posterior elección de mis estudios filológicos entre Francia, Inglaterra y Alemania.

Más tarde trabajé durante algunos años en un periódico alemán que despertó en mí una curiosidad insaciable por los acontecimientos históricos, políticos y sociales así como olfato para las corrientes culturales novedosas y las noticias más recientes. Mi decisión de elegir España como mi segunda patria no era de extrañar —me siento europea— y la selección del tema para el presente trabajo también fue una consecuencia lógica.

Mis investigaciones en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Madrid en busca de referentes culturales alemanes en la prensa española de entreguerras (1919-1936) han sido laboriosas y no siempre tan fecundas como hubiese querido. Sin embargo, mis indagaciones me convencieron no sólo de la importancia sino también de la necesidad de la prensa para la transmisión de ideas entre nuestras dos culturas.

Doris Brinkmann

Índice

Introducción, objetivo de trabajo	11
I. ORIENTACIONES TEÓRICAS	15
1. Los estudios sobre la transferencia cultural en Europa	17
1.1. Transferencia y cultura: definición y función	18
1.1.1. Culturas y definiciones a lo largo de la historia	19
1.2. La transferencia cultural: estado de la cuestión	22
1.2.1. Nuevas evaluaciones para perspectivas múltiples	25
1.3. Resumen	29
II. ORIENTACIONES METODOLÓGICAS	31
2. La construcción de un referente cultural alemán en España.....	33
2.1. La disposición coyuntural	33
2.1.1. El marco histórico-político: dos destinos divergentes	34
2.1.2. El marco cultural	35
2.2. Instituciones y mediación	41
2.2.1. Intercambio científico-cultural entre Alemania y España	42
2.2.2. Los “Colegios Alemanes” y su influencia cultural en España	44
2.2.2.1. Las ‘redes’: un sistema de elaboración colectiva	45
2.2.3. Los mediadores individuales	48
2.2.3.1. Viajeros y visitantes	48
2.2.3.2. Los traductores	50
2.3. La hermenéutica de Espagne y Werner – un intento de reinterpretación..	53
2.4. Premisas y objetivo de trabajo	55
III. LA COYUNTURA	59
3. Contexto histórico-social y cultural: Alemania y España (1919-1936)	61
3.1. Marco político-económico y estructura social	61
3.2. Manifestaciones artísticas: contexto literarios	65
3.2.1. Las vanguardias: mezcla y fermentación de un pozo artística	67
3.2.2. La prensa literaria: órgano de difusión cultural	70
3.3. Resumen	75

IV. LA MEDIACIÓN DE LA PRENSA	79
4. La construcción de un referente cultural en la prensa	81
4.1. La revista literaria <i>La Pluma</i> de Manuel Azaña (1920-1923)	84
4.1.1. Paul Colin – mediador entre tres culturas	86
4.1.1.1. El teatro expresionista – una ‘levadura fecunda’	89
4.1.1.2. El teatro de Carl Sternheim	92
4.1.1.3. La recepción de Georg Kaiser: <i>Gas</i> (1918)	93
4.2. La <i>Revista del Occidente</i> de José Ortega y Gasset (1923-1936)	95
4.2.1. La narrativa alemana	101
4.2.2. Un nuevo público para solventar la crisis teatral	104
4.2.2.1. Georg Kaiser – la puesta en escena moderna	107
4.3. <i>La Gaceta Literaria</i> de Giménez Caballero (1927-1932)	111
4.3.1. Un “periódico de las letras”	112
4.3.1.1. La referencia alemana en <i>La Gaceta Literaria</i>	115
4.3.1.2. Las columnas “postales alemanas” de M.J. Kahn	116
4.3.2. La exposición “El libro alemán” (1928)	121
4.3.3. El “Raid” de Giménez Caballero por Alemania (1928)	127
4.3.4. La encuesta ¿Qué es la Vanguardia? (1930)	134
4.4. <i>El Sol</i> de Nicolás M ^a de Urgoiti (1917-1936)	138
4.4.1. Un “periódico de las letras”	139
4.4.2. Las crónicas teatrales de M.J Kahn	141
4.4.2.1. Las páginas teatrales: ampliar horizontes	144
4.4.2.2. Temas “perennes” en formas nuevas	149
4.4.2.3. La relevancia del director de escena	152
4.4.2.4. TEA – el resultado de una crítica teatral	155
4.4.2.5. La nueva escenografía: un trabajo en equipo	157
4.5. Resumen	161
V. LA MEDIACIÓN INDIVIDUAL	163
5. Los mediadores individuales y su papel en la transferencia cultural	165
5.1. Máximo José Kahn (1897-1953)	166
5.1.1. Primeros años: Alemania (1897-1919)	167
5.1.2. España (1919-1936)	168
5.1.2.1. Su faceta de autor judío – un peripetia permanente ...	173
5.2. Ernesto Giménez Caballero (1899-1988)	179
5.2.1. Origen y formación	180
5.2.2. Preámbulo para la fundación de un periódico literarios	184
5.2.3. Su faceta de político fascista	187

5.3. Sigfrido Burmann (1890-1980)	191
5.3.1. Primeros años: Alemania (1890-1911)	193
5.3.2. Años de formación: Italia y España	194
5.3.3. Escenografías para Gregorio Martínez sierra (1919-1930)	196
5.3.4. Escenógrafo con Rivas Cherif (1930-1936)	200
5.3.5. Cine y teatro: dos pasiones de S. Burmann (1936-1973)	204
5.4. Cipriano de Rivas Cherif (1891-1967)	209
5.4.1. Formación periodístico y teatral (1914-1930)	211
5.4.2. Renovación escénica en el “Teatro Español” (1930-1935)	215
5.4.2.1. El teatro experimental – teatro de ruptura	220
5.4.2.2. La TEA (1933-1936)	222
5.4.3. Teatro en el penal del Dueso (1942-1946)	226
5.4.4. Teatro de Exilio (1947-1967)	227
5.5. Resumen	228
VI. ANÁLISIS Y INTERPRETACIÓN	231
6. Análisis literario-cultural comparado	233
6.1. Influencia coyuntural en la literatura europea	234
6.1.1. Las masas en la literatura española	236
6.2. Un caso concreto de un estudio literario-cultural comparado	238
6.2.1. Georg Kaiser, Gas (1918)	240
6.2.2. José Ortega y Gasset, La Rebelión de las masas (1929/30)	246
6.3. Resumen	250
CONCLUSIONES	253
SUMMARY	259
BIBLIOGRAFIA	269
ANEXO	303

Introducción, objetivo de trabajo

En la ciencia literaria existen, desde hace varias décadas, numerosos estudios acerca de las relaciones interculturales y las transferencias culturales entre los diferentes países y etnias. Autores como Wolfgang Iversch¹, Bernhard Waldenfels², Michel Espagne y Michael Werner³, Amelia Sanz Cabrerizo⁴ y Matthias Middell⁵ han realizado importantes trabajos de investigación en este campo. Se trata de estudios muy diferentes, transnacionales, según cada país y su situación nacional y geográfica, que reflejan modelos conceptuales y estudios interdisciplinarios y que auguran todavía un amplio campo para futuros trabajos de investigación.

El seguimiento de transferencia, la investigación del proceso intercultural y las dificultades a la hora de analizar o comparar las literaturas en contacto son complicadas y requieren nuevos métodos de trabajo para superar las limitaciones de los estudios filológicos tradicionales. Son necesarias investigaciones metodológicas íntegras para estudiar los mecanismos culturales, personales e históricos que llevan a un proceso de interacción cuyas modificaciones producen asimilación o alteración, procesos que hay que analizar en la literatura entre culturas.

No obstante existen pocos trabajos que apliquen una metodología sistemática y exhaustiva al estudio de la transferencia cultural tal y como lo ejerce el grupo francés Michel Espagne y Michael Werner desde hace tiempo. Ambos investigadores subrayan la importancia de la coyuntura para la transmisión intercultural, analizan el trasfondo histórico, económico y social, los intereses comunes y divergentes y contrastan los respectivos sistemas nacionales y socio-culturales. Por otro lado, estudian a los mediadores culturales, sus intereses y su influencia en la construcción de un referente literario en la cultura de llegada lo que exige un proceso analítico comparativo.

¹ Wolfgang Iversch, “Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften”. En: Lars Allolio-Näcke, Britta Kascheuer, Arne Manzeschke (eds.), *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Tansdifferenz*. Frankfurt: 2005, pp. 314-341.

² Bernhard Waldenfels, *Ortsverschiebungen – Zeitverschiebungen: Modi leibhaftiger Erfahrungen*. Frankfurt: 2010.

³ Michel Espagne, “La construcción d’une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914)”. En: *Annales ESC*, 1987, pp. 969-992.

⁴ Amelia Sanz Cabrerizo, *Interculturas / Transliteraturas*. Madrid: 2008, pp. 12-64.

⁵ Matthias Middell, “Kulturtransfer und historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis”. En: Matthias Middell (ed.), *Kulturtransfer & Vergleich*. Leipzig: 2000, pp. 7-41.

El estudio de la transferencia cultural de la literatura germano-española de entreguerras es especialmente interesante y productivo por las inter-relaciones e inter-cambios de la prensa literaria de ambos países y por la calidad de los mediadores que influyeron individualmente o a través de redes culturales sobre las nuevas literaturas.

El objetivo de nuestro trabajo es contribuir a la investigación de la transferencia cultural siguiendo los siguientes pasos:

- Estudiar las coyunturas o divergencias diacrónicas de ambos países
- Examinar la influencia de los mediadores en la prensa y literatura de entreguerras
- Analizar la construcción de un referente cultural alemán en la literatura española llevando a cabo una valoración intercultural de dos obras literarias de entreguerras.

Planteado el objetivo de nuestro trabajo estudiaremos brevemente en el primer capítulo las orientaciones teóricas sobre la transferencia cultural, campo en el que trabajan distintos grupos de investigación de las universidades europeas entre los que, desde hace algunos años, los estudiosos españoles ⁶ reclaman también una mayor atención.

Examinaremos con más detalle la metodología que los investigadores franco-alemanes Michel Espagne y Michael Werner llevaron a cabo a partir de 1987 sobre lo que los dos científicos denominan “la construcción de una referencia cultural alemana en Francia”⁷. Su propuesta metodológica estudia distintas perspectivas —la coyuntura, los mediadores institucionales e individuales, la hermenéutica y la génesis del discurso— que permiten un análisis del sistema discursivo para estudiar la transferencia cultural germano-española. Las proposiciones metodológicas de Espagne y Werner formarán la hipótesis de nuestro trabajo constituyendo el hilo conductor para los siguientes capítulos.

Como he dicho con anterioridad, el estudio de la transferencia cultural obliga al investigador a analizar la coyuntura socio-política y cultural de cada momento, porque influye, consciente o inconscientemente, en la decisión de aceptar uno u otro pensamiento ajeno y su posterior adaptación e interpretación en una nueva cultura. Veremos, pues, en el

⁶*Interculturales / Transliteraturas*, Amelia Sanz Cabrerizo, Grupo LEETHI (*Literaturas Españolas y Europeas del Texto al Hipertexto*). Madrid: 2008.

⁷ Michel Espagne et Michael Werner, “La construction d’une référence culturelle allemande en France. Genèse Genèse et histoire (1750-1914)”. En: *Annales ESC*, juillet-août 1987, pp. 969-992.

tercer capítulo que la coyuntura determina el “préstamo” según la situación interna del país de acogida. Estudiaremos el contexto socio-político de entreguerras enfrentándonos en ambos países con una problemática similar, general en toda Europa: las revueltas de las masas obreras, tema tratado en los distintos géneros literarios europeos como se observará a lo largo de nuestro trabajo. Sin embargo, en nuestro estudio diacrónico-cultural nos encontramos, además, con otro problema: Mientras que la historia de la literatura europea se caracteriza por movimientos de vanguardia tales como el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo o el existencialismo, en España nos teníamos que enfrentar con una sucesión generacional —la de las generaciones del 98, 14 y 27— lo que dificultó la comparación diacrónica de ambas literaturas.

El cuarto y quinto capítulo, el papel de la prensa y los mediadores culturales, representa el corpus de nuestro trabajo de investigación, dividido, por su complejidad, en dos partes: En primer lugar, examinamos la prensa de los años veinte y treinta, que tuvo un papel determinante para la transferencia cultural. Entre la gran cantidad de revistas y periódicos literarios de entreguerras —que según César Antonio Molina pierde su condición de simple “fuente de literatura” para convertirse, ella misma, en materia independiente de estudio⁸—, hemos seleccionado la revista literaria *La Pluma* (1920-1923), editada por Manuel Azaña en colaboración con el literato y director teatral Cipriano de Rivas Cherif; la *Revista de Occidente* (1923-1936), de José Ortega y Gasset, además de los periódicos *La Gaceta Literaria* (1927-1932), de Ernesto Giménez Caballero, y *El Sol* (1917-1936), fundado por Nicolás Urgoiti. En todos ellos nos encontramos con una amplia información sobre la literatura española y extranjera —en especial la alemana— además de artículos teóricos, entrevistas y ensayos de las firmas más importantes de varias generaciones de autores españoles e internacionales.

En segundo lugar revisamos los datos profesionales de cuatro mediadores individuales que tuvieron un papel clave para la construcción de una referente cultural alemán en la España de entreguerras, tanto por sus relaciones mediadoras con el mundo periodístico nacional e internacional, como por la profesionalidad que se refleja en los escritos críticos sobre la literatura española y extranjera en las revistas y periódicos citados en el párrafo anterior. Elegimos a dos periodistas importantes: al judío-alemán M.J. Kahn por su labor

⁸ Cesar Antonio Molina, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*. Madrid: 1990, p. 11.

de intermediario entre las culturas de España y Alemania durante los años veinte y principios de los treinta y al intelectual Ernesto Giménez Caballero, editor de *La Gaceta Literaria* (1927-1932), por su afán de colaborar, junto a Ortega y Gasset, en el proyecto de la europeización cultural de España.

En el transcurso de nuestras investigaciones, nos ha llamado la atención la persistencia con la que se publicaron textos teóricos, reseñas o ensayos sobre el teatro expresionista alemán destacando notablemente de otras literaturas europeas. El interés por el teatro alemán se debió probablemente a los temas candentes de los vanguardistas —en especial por el teatro de masas— su moderna escenografía y al empeño de un pequeño grupo de literatos y directores teatrales para renovar el teatro español. Pronto nos fijamos en el escritor, periodista y director teatral Cipriano de Rivas Cherif y en el escenógrafo alemán, Sigfrido Burmann —nuestros dos mediadores teatrales— que tuvieron un papel relevante en la modernización del teatro español de entreguerras.

El sexto capítulo será un estudio comparativo intercultural de dos textos de diferente género aunque con el tema común de las masas como punto central de ambas obras. Por una parte analizaremos el teatro de masas *Gas* de Georg Kaiser (1918), que trata el levantamiento obrero de una fábrica. La obra —traducida en 1928 por la *Revista de Occidente*— se estrena en 1926 en Barcelona, en un ambiente de revueltas, la “era de violencias”, que llevó a la masa obrera al combate y a la acción directa para imponer sus propios intereses. Por otro lado estudiaremos el ensayo antropológico, social y moral *La Rebelión de las masas* (1929) de Ortega y Gasset que sitúa al hombre responsable de una “minoría excelente” frente a las masas, eje central de su obra. Ambos textos reflejan el referente común de toda una época en crisis: el surgimiento del imperio de las masas en el escenario político, social y cultural de la Europa de entreguerras.

*

No queremos cerrar esta breve introducción sin remitir al anexo del presente trabajo que contiene las portadas de la prensa literaria estudiada, además de unos bocetos de las puestas en escena vinculadas, entre otros, al expresionismo alemán, la mayoría del escenógrafo Sigfrido Burmann.

I. ORIENTACIONES TEÓRICAS

1. Los estudios sobre la transferencia cultural en Europa

Cuando, a mitad de los años 80 aparecieron los primeros estudios de Michel Espagne y Michael Werner del *Centre National de la Recherche Scientifique* de París sobre la transferencia cultural franco-alemana en los siglos XVIII y XIX aún no se podía prever que su planteamiento influiría en las ciencias culturales estimulando el debate metodológico a largo plazo. Hoy, los estudios sobre la transferencia cultural de los diferentes investigadores en torno a Espagne y Werner se han ampliado considerablemente. Sus investigaciones —expuestas en una extensa bibliografía así como en repetidos seminarios interculturales europeos⁹— han sido útiles para otros grupos de investigadores que trazaron paradigmas de trabajo desde las más diversas perspectivas, según las circunstancias de cada espacio geográfico investigado, ampliando, a su vez, considerablemente el espectro de la investigación¹⁰.

⁹ Michel Espagne y Michael Werner, “La construction d’une référence culturelle allemande en France. Genèse et Histoire (1750-1914)”. En: *Annales ESC*, juillet-août 1987, pp. 969-992; Michel Espagne / Michael Werner, “Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.”. En: *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*. Vol. 13, 1985, pp. 502-510; Michel Espagne / Michael Werner, “Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze”. En: *Transferts. Les relations interculturelles dans l’espace franco-allemand*. Paris: 1988, pp. 11-34; Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: 1999, pp. 17-49; Michel Espagne, “Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften”. En: Matthias Middell (ed.), *Kulturtransfer und Vergleich*. Leipzig: 2000, pp. 42-61.

¹⁰ A continuación se citan algunos títulos consultados para este trabajo de investigación: Hans-Harald Müller, “Lichtvolle Erkennung der Verschiedenheiten. Zur Konzeption einer interkulturellen Hermeneutik”. En: Alois Wierlacher (ed.), *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*. München: 1987, pp. 585-594; Michael Werner, “Maßstab und Untersuchungsebene. Zu einem Grundproblem der vergleichenden Kulturtransfer-Forschung”. En: Lothar Jordan / Bernd Kortländer (ed.), *Nationale Grenzen und internationaler Austausch: Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*. Tübingen: 1995, pp. 20-27. *Ibid.*: Bernd Kortländer, “Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa”, pp. 1-19 und Lothar Jordan, “Welche Grenzen? – Reflexionen zu einem konstitutiven Element komparatistischer Forschung”, pp. 34-49; Claudia Ulbrich, “Transferprozesse in Grenzräumen”. En: Hans Jürgen Lüsebrink / Rolf Reichardt (ed.), *Kulturtransfer im Epochenumbruch Frankreich-Deutschland 1770-1850*. Leipzig: 1997, pp. 131-137; Matthias Middell, “Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch”. En: A. Langer / G. Michels (ed.), *Metropolen und Kulturtransfer in Ostmitteleuropa (15./16. Jahrhundert) – Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa*. Wiesbaden: 2000; Matthias Middell, “Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis”. En: Matthias Middell (ed.), *Kulturtransfer & Vergleich*. Leipzig: 2000, pp. 7-41. *Ibid.*: Michel Espagne, “Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften”, pp. 42-61; Bernhard Waldenfels, “Zwischen den Kulturen”. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 26: 2000), pp. 245-261. *Ibid.*: Wolfgang Welsch, “Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung”, pp. 327-351; Hans-Jürgen Lüsebrink, “Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation”. En: Ansgar / Vera Nünning, *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart / Weimar: 2003, S. 307-322. *Ibid.*: Alois Wierlacher / Corinna Albrecht, „Kulturwissenschaftliche Xenologie“, pp. 280-306. Federico Celestini / Helga Mitterbauer (eds.), *Ver-rückte Kulturen – Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen: 2003; Gregor Kokorz / Helga Mitterbauer (ed.), *Übergänge und Verflechtungen – Kulturelle Transfers in Europa*. Bern: 2004.

1.1. Transferencia y cultura: definición y función

Ya en una primera aproximación al campo de la investigación de la transferencia cultural —término utilizado desde hace décadas en el ámbito cultural europeo— nos encontramos en España con una dificultad terminológica, dado que la traducción al español del término francés *transfert culturel*, en alemán *Kulturtransfer* o *kultureller Transfer*, sería “transferencia cultural”. Sin embargo, este término no tiene entrada en el diccionario de la *Real Academia Española* y la definición “transferencia”, que presenta huellas de uso en otros campos, es discutida.

Veamos, pues, su traducción del latín al español: El prefijo “trans-”, del latín *trans*, significa “al otro lado” (*RAE*), unido a “-ferencia”, con el significado de [trans] -ferir, del latín: *trans-ferre*: “pasar o llevar algo de un lugar a otro” (*RAE*) nos lleva —en este caso en el campo de la cultura— a la transferencia cultural, al *Transfer von Kultur* en las dos direcciones (Espagne / Werner¹¹) y al *Transfer zwischen Kulturen* (Paulmann¹²). Según Espagne y Werner la definición representa un “Öffnungs- bzw. Vermittlungsprozess [...], durch den sich kulturelle Differenzierungen ausgleichen können; zum anderen wirkt er oft auch als Faktor, der die eigene —und durch diese hindurch auch die ‘fremde’— Identität stabilisiert und verfestigt”¹³. El *Kulturtransfer* es considerado como un “aktiver Aneignungsprozess, der von der jeweiligen Aufnahmekultur gesteuert wird”¹⁴ manifestandose su dinámica „mit jedem Kulturimport verbundene Sinnverschiebung oder Funktionsverlagerung”¹⁵ con la “Prozesshaftigkeit” de la transferencia como señalan la mayoría de los investigadores en este campo.

A diferencia de España en la ciencia alemana la definición *Transfer* está “frei von Normvorstellungen sowie von störenden Gebrauchsspuren aus dem Bereich der einzelnen geisteswissenschaftlichen Fächer”¹⁶ aunque pertenece, al mismo tiempo, en la

¹¹ Espagne /Werner, “Deutsch-französischer Kulturtransfer...”, art. cit., pp. 11-34.

¹² Johannes Paulmann, “Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts”. En: *Historische Zeitschrift*, 267, 1998, p. 653. Cit. por Gesa von Essen, “Plädoyer für die Posaune. Geschichte als Imaginationsraum nationaler Identifikation und internationaler Diversifikation”. En: Gesa von Essen /Horst Turk, *Unerledigte Geschichten. Der literarische Umgang mit Nationalitäten und Internationalitäten*. Bonn: 1999, pp. 9-38, aquí: p. 27.

¹³ Espagne /Werner, art.cit., p. 14

¹⁴ Matthias Middell / Katharina Middell, “Forschungen zum Kulturtransfer Frankreich und Deutschland”. En: *Grenzgänge I*. Leipzig: 1994, pp. 107-122, aquí: 110.

¹⁵ Espagne / Greiling, “Einleitung”. En: Michel Espagne / Werner Greiling (ed.), *Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*. Leipzig: 1996, pp. 7-22, aquí: p. 11.

¹⁶ Espagne /Werner, art.cit., p. 12.

Übersetzungswissenschaft al repertorio estándar “der Beschreibung von Übersetzungsprozessen und verweist auch dort auf fixe Kategorien wie ‘Ausgangstext’ und ‘Zieltext’, zwischen denen ‘transferiert’ wird”¹⁷.

Los dos procesos, tanto la transferencia entre culturas como la traslación de textos nos lleva a su “función” transferencial que sobrepasa la investigación comparada, reclamando, a su vez, una “Methodologie von Untersuchungen der Grenzüberschreitungen, des Transfers, der Kontakte, der internationalen Rezeption, des typologischen Vergleichs”¹⁸. Una metodología que considere el fenómeno de la aculturación, que explique “den aus dem Zusammenprall verschiedener Kultursysteme resultierenden Entwicklungsprozess”¹⁹ y que descubra *Zirkulations- oder Blockierungsprozesse*. Este término, acuñado por Stephan Greenblatt²⁰, tiene mucha importancia para el análisis de la transferencia cultural dado que destapa tanto los procesos interculturales llevados a cabo con eficacia como el bloqueo de los mismos según cada coyuntura y poder institucional²¹ para la legitimación o el bloqueo de una nueva cultura en el campo del país receptor. ¿Pero qué es “cultura” y desde cuándo se habla de cultura, de las culturas?

1.1.1. Culturas y definiciones a lo largo de la historia

La combinación de los diferentes conceptos de cultura que aparecen actualmente en los manuales de la *Kulturwissenschaft*, reclama un análisis breve del concepto²² partiendo de una definición tradicional de hace varios siglos, para llegar a consideraciones abiertas y dinámicas que convergen en un planteamiento de inter- y transculturalidad²³.

La definición general del término, señalando como cultura “todas las manifestaciones humanas”, se formó a finales del siglo XVII por Samuel Pufendorf (1632-1694). En su

¹⁷ Michaela Wolf, “‘Cultures’ do not hold still for their portraits. Kultureller Transfer als ‘Übersetzen zwischen Kulturen’”. En: Federico Celestini / Helga Mitterbauer, *Ver-rückte Kulturen...*, op.cit., p. 85-98, aquí 92.

¹⁸ Lothar Jordan, “Welche Grenzen?”. Art. cit. Tübingen: 1995), p. 34.

¹⁹ Espagne / Werner, “Deutsch-französischer Kulturtransfer...”, art. cit., p. 21.

²⁰ Stephan Greenblatt, *Wunderbare Besitztümer. Der Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin: 1998, p. 185. Cit. por: Kokorz / Mitterbauer, *Übergänge und Verflechtungen*, op. cit., p. 19.

²¹ Véase también: Federico Celestini, “Archäologie und Mikrophysik des Transfers. Versuch einer Instrumentalisierung”. En: Celestini / Mitterbauer, *Ver-rückte Kulturen...*, op. cit., S. 67-83.

²² Véase también: Claus-Michael Ort, “Kulturbegriffe und Kulturtheorien”. En: Ansgar Nünning y Vera Nünning (ed.), *Konzepte und Kulturwissenschaften...*, op.cit. Stuttgart-Weimar: 2003, pp. 19-38.

²³ Para el recorrido por las diferentes etapas culturales remitimos a Amelia Sanz Cabrerizo, “Introducción” a *Interculturales / Transliteraturas*. Madrid: 2008, pp. 11-66 y Wolfgang Welsch, “Transkulturalität”, art. cit., pp. 327-332.

obra *De iure naturae et gentium* (1684), Pufendorf señala como *Kultur* la totalidad de las actividades a través de las cuales los hombres —a diferencia del mundo animal— organizan su vida como específicamente humanos. No obstante, fue Cicerón el primero en utilizar en un sentido metafórico el término de *cultura animi*, como formación o educación a semejanza de *cultura agri*. La Patrística propagó la *Cultura Christianae religionis*²⁴ y en el Renacimiento Erasmus o Thomas Morus abogaron por la *cultura ingenii*, la cultura del espíritu ingenioso²⁵, apareciendo en los siglos siguientes el término “cultura” sólo en relación con estos campos de actividades específicas.

Volviendo a Pufendorf, con él la definición de “cultura” se convirtió en un concepto de la doctrina del derecho natural, que —en una normalización audaz— abarcaría todas las acciones de un pueblo, de una sociedad o una nación desde las prácticas más cotidianas hasta los campos de la ciencia y del arte²⁶. Un siglo más tarde, el sentido de cultura como algo objetivo, sometido a leyes propias y no sólo para la formación o educación (Cicerón) vendrá de manos de la Ilustración francesa, siendo Herder quien aporte al concepto de cultura la idea de historicidad, tradición y adhesión a un colectivo²⁷.

A lo largo del siglo XIX surge en el ámbito franco-alemán la oposición semántica entre *Kultur* —de un colectivo concreto alemán, fundamentalmente nacional— y el término francés de *civilisation*, más universalista. La “cultura”, como concepto científico, deriva desde 1871 de la antropología británica de Edward B. Tylor²⁸. Su concepción holística de la cultura marca la “antropología” y “etnología” cultural de finales del XIX y

²⁴ Véase: Wilhelm Perpeet, “Zur Wortbedeutung von ‘Kultur’“, en: Helmut Brackert / Fritz Wefelmeyer (ed.), *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*. Frankfurt a.M.: 1984, pp. 21-28, aquí: p. 22.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Pufendorf realizó en varias partes de la segunda edición de su escrito *De iure naturae et gentium libri octo* (II,4-§1), la transición del discurso tradicional de una “Cultura animi” particular al nuevo discurso de la „cultura“. Poco antes había hablado de “vera cultura” en una carta a Christian Tomasius (Christin Thomasius, *Historia juris naturalis*. Halle: 1719, Appendix II, Espistola I, pp. 156-166, aquí: p. 162), utilizando por primera vez la expresión “cultura” en sentido estricto. (Trad. Doris Brinkmann).

²⁷ Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. En: Martin Bollacher (ed.). Frankfurt a. M.: 1989. - El concepto de cultura de Herder se basa en tres rasgos: a) Homogeneización social: La cultura debe marcar la vida del pueblo concernido tanto a nivel general como particular, y convertir cada acto y cada objeto en un componente inconfundible de dicha cultura en concreto. b) Fundamento étnico: La cultura siempre debe ser la cultura de un pueblo; representa “el apogeo de la existencia de un pueblo“. c) Demarcación cultural: cada cultura, como cultura de un pueblo, ha de ser específicamente distinta y demarcable de las cultura de otros pueblo. El énfasis de Herder en lo propio y en el rechazo de lo extranjero, sería hoy irresponsable, puesto que tiende conceptualmente al racismo cultural (Lévi-Strauss: 1971). Al respecto afirma Wolfgang Welsch: “No sólo el modelo cultural clásico es falso desde el punto de vista descriptivo, sino también peligroso en el ámbito normativo e insostenible. El alejamiento de dicho concepto es a todas luces conveniente. Hoy se trata de pensar la cultura, más allá de la oposición entre propio y extranjero, de ‘lo heterogéneo y lo único’“, como lo formuló Adorno en su momento (Welsch: 2000, 323). (Trad. Doris Brinkmann).

²⁸ Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture. Researches into the Development of Methodology, Philosophy, Religion, Art und Costom*. London: 1871 [La cultura primitiva. Madrid: 1977].

principios del XX para llegar a las perspectivas más particularistas de Franz Boas²⁹ y Margret Maud, que no sólo nivelan la diferenciación civilización-cultura sino que subordinan sociedad a cultura o las sitúan en un mismo plano. La consagración científica del término vendrá con la actividad investigadora realizada en Estados Unidos³⁰, un país que se representa a sí mismo como espacio de emigrantes de diferentes orígenes culturales hasta hacer de su modelo de integración su propio mito nacional.

A partir de los años 60 del siglo pasado, los estudios inter-culturales se confunden con los estudios sobre contactos entre culturas, lo que modifica el panorama: Edward Sapir³¹ fue uno de los primeros en considerar la cultura como un sistema de comunicación inter-individual, es decir, un conjunto de significaciones que comunican a los individuos de un grupo determinado a través de sus interacciones, invalidando así la distinción entre sub-culturas y culturas globales. A partir de ese momento le siguen una importante serie de contribuciones respecto a la definición de cultura según la antropología simbólica³² y la antropología cognitiva³³. No debemos olvidar que, en el origen, la ampliación del concepto de cultura fue realizada por los antropólogos, dependiendo de las diferentes escuelas nacionales.

La crítica marxista entiende la cultura en permanente contradicción con lo universal. Desde este punto de vista, la cultura no tiene ni valor trascendente ni es una manifestación de la creatividad popular, sino un medio de legitimación para el desarrollo urbano, el crecimiento económico y la resolución de conflictos sociales, que pasa por la definición de fronteras esencialmente políticas. Próximo a las posiciones marxistas está Terry Eagleton, filósofo y crítico literario británico, que en su trabajo *The Idea of Culture* (2000) define la cultura como una red de significados y actividades compartidas (intra o inter), nunca auto-consciente en su totalidad, pero siempre en un creciente *advance of consciousness* de la sociedad humana en su conjunto. Con estos planteamientos nos acercamos a la aportación

²⁹ Franz Boas, *Anthropology*. New York:1908 y *The mind of Primitive Man*. New York: 1938 [Cuestiones fundamentales de antropología cultural. Barcelona: 1990. Véase también: *Textos de Antropología*. Madrid: 2008.

³⁰ Clifford Geertz, *After the fact, two countries, two decades, one anthropologist*. Cambridge Mass-London: 1995 [Tras los hechos: dos países, cuatro décadas y un antropólogo. Barcelona: 1996] Geertz analiza la distancia en las definiciones de cultura de los últimos 40 años: desde un concepto de cultura con una meta firme y unos límites definidos, propios del tiempo en que Occidente estaba mucho más seguro de sí, hacia un *abstractable pattern*, p. 44.

³¹ Desde el histórico Language. *An introduction to the study of speech*. New York, 1921.

³² Es de destacar la contribución de la etnología simbólica en las obras del americano Clifford Geertz (1973 y 1983). Geertz –interesado por los problemas y presupuestos teóricos que tiene la antropología de la cultura– desarrolla un concepto semiótico de cultura que remite a Max Weber y se orienta hacia Dilthey y al modelo de cultura neohermenéutica de Ricoeur.

³³ Clifford Geertz, “The impact of the concept of culture on the concept of man”. En: E. Hammel y N. Simmons (eds.), *Man Makes Sense*. Boston / Chicago: 1966.

de *Cultural Studies* y *Postcolonial Studies*³⁴, al desarrollo de la noción de interculturalidad: Toda cultura surge de una relación; la cultura es contacto.

Por otro lado, hay que mencionar las tesis de Yuri Lotman sobre la semiótica de las culturas³⁵ porque también confluyen en una perspectiva intercultural de las propuestas heredadas del segundo formalismo ruso. Para Lotman todo modelo de cultura puede ser descrito en términos espaciales y así lo hace: La cultura humana es un sistema dinámico y, en él, los mecanismos de intercambio no afectan simplemente a las posiciones, sino que son creadores de formas completamente nuevas, casuales en una región —siempre irreversibles porque son históricas— pero de gran poder de generación cultural. Estos procesos creadores no pueden ser uniestructurales, dado que sus textos siempre se realizan en el espacio de, por lo menos, dos sistemas semióticos. Lo que le interesa a Lotman es determinar por qué y en qué condiciones, en determinadas situaciones culturales, un texto ajeno “se hace necesario”, con otras palabras: cuando y en qué circunstancia un texto “ajeno” es necesario para el desarrollo creador del “propio”³⁶.

Desde este punto de vista del intercambio cultural —de la transferencia cultural, que es lo que interesa en este trabajo— debemos considerar los contactos entre culturas como manifestación de una pluralidad de culturas tal y como lo examinan los diferentes grupos de investigación.

1.2. La transferencia cultural: el estado de la cuestión

Dentro de la investigación de la transferencia cultural, cada equipo investigador concede mayor o menor importancia a los diferentes aspectos de transmisión cultural según su punto de vista, su situación geográfica, sus interconexiones, los fenómenos transitorios entre las áreas culturales y dependiendo de la época investigadora. Ya hemos mencionado que Michel Espagne y sus investigadores apoyan desde los años 80 un modelo lineal de transferencia cultural asociando los componentes de una cultura de

³⁴ Julia Kristeva: “Un objetivo central de los estudios postcoloniales es que la comprensión de la cultura permite la deconstrucción de la oposición binaria entre lo propio y lo ajeno, puesto que cuando lo ajeno se erige en requisito de la autognosis entonces se convierte en parte integrante de la propia identidad”. En: Werner Suppanz, “Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen”. En: *Ver-rückte Kulturen...*, op.cit., pp. 21-35, aquí: p. 27, (trad. Doris Brinkmann).

³⁵ Yuri M. Lotman, *La Semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura*. Valencia: 2000, vol. 3.

³⁶ Véase: Amelia Sanz Cabrerizo, “Culturas y definiciones”. En: *Interculturas / Transliteratura*, op.cit., pp. 22-31, aquí: p. 27.

salida, una instancia mediadora y una cultura de llegada con lo que subrayan lo recíproco y lo ambiguo de las culturas examinadas. Según ellos, el mecanismo de las transferencias se pone en marcha a través de grupos portadores sociológicos muy definidos, que introducen en el país de acogida “Kulturmomente des Ausgangskontextes”³⁷ mientras que a los mediadores profesionales, las instituciones, los traductores o los profesores de lengua, corresponde la función de reducir la heterogeneidad cultural. La reducción de los estudios transferenciales a procesos bilaterales, tal y como lo presentaron Michel Espagne y su equipo, disminuye sensiblemente —según los investigadores de Graz (véase apartado 1.2.1.)— la visión de la multiplicidad de la transferencia cultural. Sin embargo, hay que mencionar las ampliaciones de sus investigaciones en lo que se refiere a los últimos estudios trilaterales³⁸, razón por la que su labor puede interpretarse como un avance y un enriquecimiento en este campo³⁹.

Gracias a la labor pionera de los científicos franco-alemanes en el campo de las investigaciones de la transferencia cultural, a partir de los años 90 se empiezan a publicar trabajos de investigación sobre procesos interculturales en los diferentes entornos geográficos. Las características espacio-temporales difieren y, por consiguiente, también los enfoques analíticos: Nos encontramos con investigadores que examinan la transmisión cultural en el espacio fronterizo de la “Rheingrenze”⁴⁰ o en la región de Sarre-Lorena-Luxemburgo, donde Hans-Jürgen Lüsebrink y Rolf Reichardt de la Universität Saarbrücken „verbinden mit ihrer deutsch-französischen Übersetzerbibliothek französischer Revolutionstexte ins Deutsche quantitative Datensammlungen mit Fallstudien, die das Phänomen auf qualitativer Ebene analysieren“⁴¹.

Científicos del entorno de los historiadores Katharina y Matthias Middell o Thomas Höpel (Universität Leipzig) persiguen, a su vez, otras metas investigadoras distintas; entre ellos, Matthias Middell reivindica en su artículo “Kulturtransfer und Historische Komparatistik” (2000) la comparación de dos o más constelaciones transferenciales para

³⁷ Michel Espagne / Werner Greiling (ed.), *Frankreichfreunde...*, op.cit., S. 11.

³⁸ El 14 y 15 de noviembre de 2003 Michel Espagne presidió en la École Normal Supérieure de Paris un coloquio sobre procesos interculturales entre Alemania, Rusia, Francia. Véase también: Katia Dmitrieva / Michel Espagne (eds.), *Transferts culturels triangulaires France – Allemagne – Russie*. Paris: 1996.

³⁹ Los trabajos teórico-metodológicos expuestos por Espagne y sus colaboradores se examinarán detalladamente en el cap. 2, aplicándose a continuación su método empírico a nuestras investigaciones sobre la coyuntura, la mediación y la traducción e interpretación (cap. 3-6).

⁴⁰ Claudia Ulbrich, “Rheingrenze, Revolten und Französische Revolution“. En: V. Riedel (ed.), *Die Französische Revolution und die Oberrheinlande (1789-1798)*. Sigmaringen: 1991, pp. 223-244; Hans Medick: “Grenzziehungen und Herstellung des politisch-sozialen Raumes. En: Bernd Weisbrod (ed.), *Grenzland, Beiträge zur deutsch-deutschen Grenze*. Hannover, 1993, pp. 195-207.

⁴¹ Gregor Kokorz / Helga Mitterbauer, “Einleitung“. *Übergänge und Verflechtungen*, op.cit., p. 10. Vgl. auch: Hans-Jürgen Lüsebrink / Rolf Reichardt, *Kulturtransfer...*, op.cit., pp. 131-137.

superar paradigmas nacionales subyacentes, posibilitando, así, una historia europea, “die mehr sein will als eine durch typologische Unterscheidung geordnete Summe von Nationalgeschichten”⁴². Por otro lado, Thomas Höpel examina la salida de los emigrantes franceses de finales del siglo XVIII a Prusia y Sajonia y, en consecuencia, su transferencia cultural⁴³, mientras que Katharina Middell⁴⁴ investiga sobre “el potencial innovador de las familias de los hugonotes en las relaciones franco-sajonas” del mismo espacio temporal, época en la que los hugonotes tenían el monopolio comercial de las mercancías francesas, lo que contribuyó al auge de Leipzig en toda Europa. Es importante subrayar que Middell / Middell y Höpel aportaron con sus investigaciones sobre el intercambio cultural franco-sajón „einen maßgeblichen Beitrag zur Etablierung der Transferforschung innerhalb der Historiographie“⁴⁵.

Por otra parte, Bernd Kortländer y Lothar Jordan (Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf) investigan el intercambio científico-transferencial en toda Europa⁴⁶, mientras que Rolf Muhs, Johannes Paulmann y Willibald Steinmetz (Arbeitskreis: ‘Deutsche England-Forschung, Mühlheim / Ruhr’⁴⁷) estudian las relaciones de las transferencias culturales entre Alemania y Inglaterra de finales del siglo XIX hasta la primera guerra mundial. Austria, con su cultura heterogénea debido al estado multiétnico austriaco, aporta investigaciones especialmente interesantes para la transferencia cultural que vamos a examinar a continuación más detalladamente. Quedan por mencionar las “islas culturales” rumano-alemanas —la Bukowina, Siebenbürgen o el Banat⁴⁸— con los *Kultur-Verflechtungen* de los autores rumanos de habla alemana. En estas regiones la investigación de transferencia cultural tropieza con unas características particularmente complejas que han de ser investigadas con profundidad.

⁴² Matthias Middell, “Kulturtransfer und historische Komparatistik — Thesen zu ihrem Verhältnis“. En: Matthias Middell (ed.), *Kulturtransfer & Vergleich*. Leipzig: 2000, pp. 7-41, aquí: p. 39.

⁴³ Thomas Höpel, Kulturtransfer im Vergleich — Revolutionsemigranten in Preußen und Sachsen an der Wende zum 19. Jahrhundert. En: Kokorz / Mitterbauer, *Übergänge und Verflechtungen*..., op. cit., pp. 23-46.

⁴⁴ Katharina Middell, “Hugenotten zwischen Leipzig und Lyon – Die Familie Dufour“. En: Kokorz / Mitterbauer, *Übergänge*..., op.cit., pp. 47-75.

⁴⁵ Véase: Kokorz / Mitterbauer, *Übergänge und Verflechtungen*..., p. 12.

⁴⁶ Bernd Kortländer / Lothar Jordan, *Nationale Grenzen und internationaler Austausch: Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*. Tübingen: 1990, pp. 20-27.

⁴⁷ Rudolf Muhs / Johannes Paulmann / Willibald Steinmetz (eds.), *Aneignung und Abwehr. Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*. Bodenheim: 1998 / 2002. – En dicho tomo se acercan los editores a la problemática del *Kulturtransfer* utilizando la metodología de Espagne y Werner para investigar los procesos de la transferencia cultural a partir del siglo 19 hasta la primera Guerra Mundial (trad. Doris Brinkmann).

⁴⁸ Dietmar Goltschnigg / Anton Schwob (eds.), *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*. Tübingen:1991. Véase también: Simposio Graz-Bukowina, Instituto para la Germanística de Graz (1987).

Los esfuerzos que se realizaron para avanzar en la investigación de la transferencia cultural surgieron del descontento que causó la idea de una historia nacional de los territorios culturales comparables aunque cerrados. Hoy los estudios teóricos y metodológicos ya forman parte preferente de una nueva perspectiva de la ciencia del pensamiento social en cooperación con otras disciplinas como la historiografía o la ciencia literaria. Las bases metodológicas para la investigación difieren en los distintos grupos de trabajo según los diferentes puntos de partida. En el caso de Austria con sus particulares espacios fronterizos, los trabajos de investigación de la “Grazer Gruppe” aportan en las distintas disciplinas —la historia cultural, la teoría de la comunicación, la etnología, la arqueología, etc.— nuevas observaciones cuyas relevancias empíricas merecen ser mencionadas con más detenimiento.

1.2.1. Nuevas evaluaciones para perspectivas múltiples

El grupo de investigación de la Universidad de Graz, área de investigación especial *Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*, modifica la concepción basada en las categorías nacionales, dominante a la hora de investigar las relaciones interculturales, por la importación de teorías tomadas de la antropología cultural y los *Postcolonial Studies*⁴⁹, que dirigió su mirada desde el principio de sus investigaciones hacia los diferentes espacios del estado multiétnico donde se desarrollan transferencias culturales.

Según la concepción cultural de los investigadores de Graz, la cultura no debe considerarse como una entidad fija, ni la sociedad como un concepto colectivo y homogéneo. En ambos casos “se trata de un conjunto dinámico en el que, según cada contexto, situación o marco de referencia tienen lugar codificaciones de identidad tanto a nivel personal como a nivel colectivo”⁵⁰. Las consecuencias de este punto de vista para la transferencia cultural son importantes si las contrastamos con el concepto lineal de Espagne y Werner:

Ausgehend von dem Begriff einer als dynamisch aufgefassten Kultur wird Transfer nicht länger als lineare Verbindung zwischen zwei Untersuchungseinheiten gedacht, sondern als ein auf Mehrdeutigkeit basierendes multiplexes Verfahren des Austausches von Informationen, Symbolen und Praktiken, im Laufe dessen permanent Uminterpretation und Transformation stattfinden.⁵¹

⁴⁹ Véase nota pie de página: 29.

⁵⁰ Gregor Kokorz / Helga Mitterbauer, *Übergänge und Verflechtungen...*, op.cit., “Einleitung”, p.10.

⁵¹ Federico Celestini / Helga Mitterbauer, *Ver-rückte Kulturen...*, op.cit, p. 12.

La idea de una entidad cultural siempre cambiante, dinámica, de codificación múltiple, de identidad personal o colectiva, es la base de las investigaciones del grupo Graz. Con un gran número de análisis en el campo de la ciencia histórica⁵², sociología⁵³, filología (polaca⁵⁴, alemana, neerlandesa⁵⁵ y románica), historia del arte⁵⁶, etnología⁵⁷ y musicología, sus autores subrayan la importancia de una cooperación interdisciplinaria para la investigación de la transferencia cultural. Estas contribuciones aportan diferentes perspectivas tanto desde el punto de vista teórico como empírico —reflejado en los casos prácticos— lo que les lleva a un análisis contrastivo a nivel espacio-temporal.

Examinan además las diferentes perspectivas culturales en el interior del espacio nacional y *desde* el interior: “Kultureller Transfer findet nicht nur —según Kokorz y Mitterbauer— zwischen, sondern bereits innerhalb von Kulturen statt; er ist nicht lediglich ein Außenphänomen, sondern zugleich ein den Kulturen immanentes”⁵⁸. Ese concepto puede convencer aunque corre peligro de desbordarse haciéndose en un momento dado inoperante. Con la traslación de la frontera cultural hacia el interior los investigadores del grupo Graz pretenden abrir nuevas perspectivas para la investigación de la transferencia cultural:

Gerade für die Erfassung der kulturellen Spezifität Wiens im *Fin de Siècle* erweist sich die Transfer-Perspektive als sehr fruchtbar, denn die bewusst kosmopolitische Öffnung zu anderen Metropolen und zugleich die innerhalb des Habsburgischen Vielvölkerstaates bestehende ethnische und kulturelle Heterogenität bilden konstitutive Merkmale der *Wiener Moderne*. Das gleichzeitige Aufeinandertreffen vielfältiger kultureller Strömungen kann jedoch nicht mit einem binären (oder trilateralen) Modell von Kulturtransfer erfasst werden, sondern erfordert eine multiperspektivische Analyse.⁵⁹

En sus análisis de perspectivas múltiples, las investigaciones de Graz no se detienen en las fronteras del continente europeo sino que dan el salto hacia oriente: En varios artículos,

⁵² Thomas Höpel, “Kulturtransfer im Vergleich. Revolutionsemigranten in Preußen und Sachsen an der Wende zum 19. Jahrhundert“. En: Gregor Kokorz / Helga Mitterbauer (ed.), *Übergänge und Verflechtungen...*, op.cit., pp. 23-46.

⁵³ Katharina Scherke, “Kulturelle Transfers zwischen sozialen Gruppierungen“. En: Celestini /Mitterbauer, *Ver-rückte Kulturen...*, op.cit., pp. 99-117.

⁵⁴ *Ibíd.*: Krzysztof Lipinski, “Bucklige Welten oder Das Leben in mehreren Kulturen“, pp. 247-263.

⁵⁵ Leopold Decloedt, “Einer der letzten Propheten der deutschen Literatur. Peter Handke in den Niederlanden und in Flandern. En: Kokorz / Mitterbauer, *Übergänge und Verflechtungen...*, op.cit., pp. 225-246.

⁵⁶ Monika Holzer-Kernbichler, “Das Konzept des kulturellen Transfers aus kunsthistorischer Sicht“. En: Celestini /Mitterbauer, *Ver-rückte Kulturen...*, op.cit., pp. 137-149.

⁵⁷ *Ibíd.*: Gregor Kokorz, “Ethnologische Perspektiven in der Kulturtransferforschung“, pp. 117-136. Véase también: Gregor Kokorz, “Teufelsmusik oder Heidenlärm? Musikethnologische Forschung als Beitrag zum kulturellen Transfer im 19. Jahrhundert“, pp. 191-212.

⁵⁸ *Ibíd.*: Celestini / Mitterbauer, p. 12.

⁵⁹ Gregor Kokorz / Helga Mitterbauer, *Übergänge und Verflechtungen...*, op.cit., p. 12.

autores como Dagmar Oswald (teatro japonés⁶⁰), Andrea Fruhwirth (recepción budista en Europa⁶¹) y Ulrike Tischler (Turquía⁶²), analizan y destacan diferentes aspectos del proceso del intercambio más allá de Europa y viceversa: Ya se sabe que la época del modernismo se caracterizó por un fuerte interés por la cultura asiática⁶³, reflejado en el *Jugendstil*, en algunos trabajos del teatro de Max Reinhardt o en la música de Claude Debussy. Por otro lado también el teatro japonés experimentó un cambio por la recepción de la tradición teatral europea. La razón de esta “mirada transeuropea” se puede encontrar en las múltiples interacciones culturales del territorio fronterizo austriaco con las diferentes etnias que condicionan al grupo austriaco a servirse de distintos acercamientos metodológicos que van del *Oral History* hasta los análisis de textos. Esta diversidad metodológica tiene su necesidad y legitimación según los diferentes campos de investigación: un texto literario debe analizarse de forma distinta a un grupo social, y el análisis de los fenómenos contemporáneos ofrecen, al poder interrogar a los testigos aún vivos, distintas posibilidades de las investigaciones sobre las relaciones sociales entre diferentes países pasados ya varios siglos.

Por otra parte, los investigadores de Graz dan gran importancia a los mediadores, “emigrantes entre culturas”, en el espacio multiétnico austriaco. Ellos se mueven, según el grupo Graz, en una especie de *Third Space*⁶⁴ —expresión acuñada por Homi Bhabha— que apunta en dirección de aquel espacio metafórico de mediación cultural que se caracteriza por su ambivalencia y ambigüedad. Lo puntualiza Helga Mitterbauer en *Ver-rückte Kulturen*:

Der Vergleich dem von Homi Bhabha als *Dritten Raum* bezeichneten imaginären und geographisch nicht verortbaren Bereich zwischen hybriden Kulturen verweist auf die Disloziertheit von VermittlerInnen und macht offensichtlich, dass diese weder zur einen noch zur anderen (hybriden) Kultur und doch zu allen zugleich gehören.⁶⁵

⁶⁰ Ibíd.: Dagmar Oswald (Tokio), “Der Kulturbegriff im japanischen Denken und Auswirkungen nicht nur west-östlicher Begegnungen in den darstellenden Künsten“, pp. 283-302.

⁶¹ Ibíd.: Andrea Fruhwirth, “Der Lotus im Treibhaus. Transfer und Transformation des Buddhismus oder Eine ‘Religion der Vernunft und der Wissenschaft’ betritt deutschen Boden“, pp. 303-329.

⁶² Ibíd.: Ulrike Tischler, “Interkulturalität am Schnittpunkt zweier Kontinente. Zur Istanbuler Pera-Gesellschaft im 20. Jahrhundert“. pp. 361-376.

⁶³ Véase también: Moritz Csáky, Astrid Kury, Ulrich Tragatschnig, *Kultur-Identität-Differenz. Wien u. Zentraleuropa in der Moderne*. Innsbruck, Wien, München, Bern: 2004. Ibíd.: Gregor Kokorz / Helga Mitterbauer, “Im Netzwerk der Kulturen. Die Zentraleuropäische Moderne als Schnittpunkt Kultureller Transferprozesse“.

⁶⁴ Véase también: Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: 2002.

⁶⁵ Federico Celestini / Helga Mitterbauer, *Ver-rückte Kulturen...*, op.cit., pp. 13.

Según Werner Suppanz „der Begriff der *hybriden Kultur* ist irreführend, als er eine Opposition zu einer ebenfalls möglichen *reinen Kultur* anzudeuten scheint“⁶⁶ mientras que las argumentaciones de Homi Bhabha subrayan la hibridización de todas las culturas y todos los implicados:

Hybridität resultiert aus kultureller Begegnung, die zur Veränderung aller Beteiligten führt. Sie ist als permanenter Prozess aufzufassen, der nicht unbedingt aus der Begegnung mit dem äußeren Fremden resultieren muss. Auch durch die Begegnung von kulturellen Elementen innerhalb einer Gesellschaft [...] ereignet sich der permanente Prozess der Hybridisierung. Dieser besteht nicht nur in Übernahme und Austausch, sondern darin, dass die Präsenz des Anderen zur Neudefinition oder überhaupt erst zur Definition des Eigenen führt.⁶⁷

Visto así, la noción de homogeneidad cultural como subrayan las culturas nacionales es imposible o, por lo menos, incierta. También lo es la noción de una cultura “terminada” o “completa” por el contacto permanente con “lo otro” y sus límites culturales cambiantes, pidiendo constantemente codificaciones nuevas de “lo propio”. La “transferencia cultural” describe muy bien „dass das Problem der kulturellen Interaktion an den signifikatorischen Grenzen von Kulturen auftaucht, an denen Bedeutungen und Werte (miss)-verstanden oder Zeichen aus ihrem Kontext gerissen werden“⁶⁸ lo que nos lleva a la *Translations-Wissenschaft*.

No hay que perder de vista que en el caso de Austria los procesos interculturales entre diferentes grupos nacionales fueron permanentes durante siglos. La multiculturalidad y el plurilingüismo están a la orden del día por lo que la problemática de la transferencia y la *Translatorische Textkompetenz*⁶⁹ adquiere una importancia especial. Además, el idioma, en el que se escribe una obra literaria no siempre es el de la lengua materna, dado que en muchos casos —pensemos en los autores austro-judíos— podría tratarse de una decisión libre al elegir un idioma u otro. Sobre la problemática de un texto escrito y su posterior traducción escribe Werner Suppanz:

Die Uneindeutigkeit der Bedeutungen, Werte und Zeichen erfordert daher in jeder kulturellen Begegnung im weitesten Sinne eine Übersetzungsleistung aller Beteiligten. Kultur lässt sich als “Ort der Übersetzung“ (Bachmann-Medick⁷⁰) auffassen.⁷¹

⁶⁶ Ibíd., Werner Suppanz, „Transfer, Zirkulation, Blockierung...“, p. 23. Véase también: Michaela Wolf, “Triest als ‘Dritter Ort’ der Kulturen“, pp. 153-174 y Michaela Wolf, „‘Cultures’ do not hold still for their portraits“. Kultureller Transfer als “Übersetzen zwischen Kulturen”, pp. 85-97.

⁶⁷ Homi Bhabha, *Die Verortung...*, op.cit., p. 224.

⁶⁸ Ibíd., p. 52.

⁶⁹ Véase: Renate Resch, *Translatorische Textkompetenz*. Frankfurt: 2006.

⁷⁰ Doris Bachmann-Medick (ed.), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlin 1997, pp. 1-18. Véase también: Doris Bachmann-Medick, “1+1=3? Interkulturelle Beziehungen als Dritter Raum“. En: *Weimarer Beiträge*, 45/4, pp. 518-531.

⁷¹ Werner Suppanz, “Transfer, Zirkulation...“, art.cit., p. 26.

El análisis de los textos “transportados” conlleva una gran dificultad. Federico Celestini escribe: „Ein vom Sender und Rezipienten geteilter Code, welcher ermöglicht, dass eine Botschaft informationstreu kodiert, gesendet und dekodiert wird, ist im Fall des kulturellen Transfers nicht gegeben, da dieser eben zwischen unterschiedlichen kulturellen Kontexten stattfindet”⁷². La discrepancia entre la transferencia cultural y el proceso de entendimiento hermenéutico es inevitable y el intento de buscar interpretaciones uniformes estará condenado al fracaso, dado que los elementos culturales no tienen un significado fijo y están siempre abiertos a nuevas interpretaciones. „Gerade diese Eigenschaft kultureller Elemente, in verschiedene Kontexte gesetzt und damit unterschiedlich gedeutet werden zu können, ermöglicht das Zustandekommen von kulturellem Transfer”⁷³.

1.3. Resumen

Hasta aquí, hemos repasado brevemente algunos grupos de trabajo de investigación sobre la transferencia cultural pudiendo apreciar que casi todos los procesos analíticos toman como punto de partida parte del instrumental metodológico propuesto por los investigadores del entorno de Michel Espagne y Michael Werner. No obstante, observamos que cada trasfondo cultural difiere y, según los diferentes aspectos de transmisión cultural, las situaciones geográficas, sus interconexiones y la época investigadora, requiere procedimientos concretos y específicos para la investigación de la transferencia cultural. Las investigaciones interdisciplinarias del grupo Graz sobre el campo multiétnico en permanente transformación —vistos en el apartado anterior— son diferentes a los procesos analíticos que se centran en el intercambio entre culturas nacionales como la alemana y la española.

Para nuestras investigaciones sobre la transferencia cultural germano-español nos serviremos de la metodología de Espagne y Werner —objeto de estudio del próximo capítulo— para examinar la base común de dos países de cultura nacional que en tiempos de crisis alentó la construcción de una referencia literaria alemana en España.

⁷² Federico Celestini, “Um-Deutungen – Transfer als Kontextwechsel mehrfach kodierbarer kultureller Elemente”. En: Celestini / Mitterbauer, *Ver-rückte Kulturen...*, op.cit., pp. 37-51, aquí: p. 35. Véase también: Alois Wierlacher / Corinna Albrecht, “Kulturwissenschaftliche Xenologie – Von der Hermeneutik zur interkulturellen Fremdeitsforschung”. En: Ansgar und Vera Nünning (ed.), *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart / Weimar: 2003, pp. 280-306.

⁷³ Federico Celestini, “Um-Deutungen – Transfer als Kontextwechsel...”, art. cit., p. 48.

II. ORIENTACIONES METODOLÓGICAS

2. La construcción de un referente cultural alemán en España

Michel Espagne y Michael Werner entienden la aparición de una referencia cultural de un país a otro como un fenómeno histórico que se concreta en un discurso ideológico, colectivo y amplio que no sólo se limita a comparaciones genéticas y tipológicas de un canon literario. La metodología de los investigadores franco-alemanes es más amplia, pues buscan la investigación minuciosa del plano social, histórico y cultural a través de varios puntos de vista: el examen de determinadas constelaciones ideológicas influenciadas por coyunturas especiales (2.1.); la investigación de la transferencia cultural a través de las instituciones (2.2.) —ambos dependen del campo histórico— y el análisis hermenéutico (2.3.) que implica el estudio lógico de los sistemas discursivos empleados para la construcción de una referencia de una cultura de origen a una cultura receptiva. El método se acerca a la “teoría de campo” de Pierre Bourdieu⁷⁴ que se apoya en unas premisas socio-políticas. Se aleja, sin embargo, del esquema tradicional de la teoría de influencia, es decir, no considera la influencia de una cultura dominante sobre una cultura dominada sino la aculturación de intercambios puntuales favorecidos por las coyunturas apropiadas para la construcción de la propia identidad nacional.

A continuación estudiaremos la génesis y el funcionamiento de la metodología de Espagne y Werner en torno a la segunda mitad del siglo XIX, principios del XX, época en la que se observa en España y en Alemania un interés mutuo por la cultura y las creaciones intelectuales respectivas para afirmar la propia identidad cultural e intelectual.

2.1. La disposición coyuntural

La coyuntura, el primer punto que trata la metodología de Espagne y Werner, se ocupa del análisis y de la confrontación del desarrollo del pensamiento histórico entre un país de origen y un país receptor que representan modelos culturales diferentes y hasta contrarios.

⁷⁴ Pierre Bourdieu (1930-2002), "Le champ littéraire", Actes de la recherche en sciences sociales. En: *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: 1992, p. 89. Véase también los conceptos básicos (campo literario, habitus, cultura y poder, capital cultural) de Pierre Bourdieu. En: Ansgar Nünning, *Konzepte der Kultur.....*, op.cit., pp. 212-214. – Joseph Jurt, "Das Konzept des literarischen Feldes und die Internationalisierung der Literatur". En: Horst Turk / Brigitte Schultze / Robert Simanowski (eds.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Göttingen: 1998, pp. 84-103.

La apropiación de la cultura extranjera durante una coyuntura constituye una apuesta no sólo con respecto al exterior, en el sentido de que es necesario afirmar constantemente su propia identidad cultural, sino también en el interior mismo de la cultura nacional dado que la posesión de elementos de una cultura extranjera puede asegurar un poder. Para comprender el interés de España por la cultura alemana, y viceversa, en tiempos de crisis hay que echar brevemente la mirada hacia atrás sobre el marco histórico, político y cultural de ambos países en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX.

2.1.1. El marco histórico y político: dos destinos divergentes con base similar

El interés de Alemania por España se intensificó con el pronunciamiento en 1868 del futuro Gobierno de Serrano debido al interés del General Prim por Leopoldo de Hohenzollern-Sigmaringen. Detrás de la decisión por un pretendiente alemán o francés al trono español había todo un entramado político. Finalmente, la política española se pronunció a favor del candidato francés y con la subida al trono de Alfonso XII en 1875 se restauraron los Borbones, viviendo España un cuarto de siglo de “aparente” calma y orden político interior.

No obstante, a partir de la guerra franco-alemana en 1870/71, bajo el protectorado de Prusia, la oposición a la monarquía borbónica mira con admiración hacia Alemania, dado que la pequeña Prusia había sido capaz de vencer a su gran adversario francés, odiado silenciosamente por muchos españoles. No es de extrañar, por lo tanto, que a partir de esa época el discurso nacional del Imperio Alemán encontrara fácil aceptación en los círculos más conservadores españoles; Juan Pan-Montojo habla de “dos destinos divergentes aunque con base similar”⁷⁵ —la de una monarquía gobernada por una clase política conservadora— presagio que se confirmará en la época trágica de entreguerras.

A partir de principios del siglo XX, Alemania empieza a cambiar su actitud indiferente hacia España por razones políticas y económicas: La catástrofe diplomática, que para Alemania supuso la Conferencia de Algeciras en 1906, alentó el diseño de una política económica exterior que muy pronto daría frutos con el desarrollo de inversiones directas en España a través de empresas alemanas. Esta actitud política y económica a favor de España se acentuará aún más después de la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial,

⁷⁵ Juan Pan-Montojo, “El siglo XIX: Dos destinos divergentes”. En: Miguel Ángel Vega / Henning Wegener (eds.), *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de Historia*. Madrid: 2002, pp. 151-154.

cuando los alemanes ven en Francia un enemigo a nivel cultural, político y económico, buscando en España un aliado político, para contrarrestar la prepotencia francesa.

Por otro lado, Alemania empieza a reflexionar sobre las afinidades culturales entre ambos países en oposición a su eterno enemigo, Francia, y a los países aliados de la Primera Guerra Mundial. España, en cambio, había sido un país neutral durante la guerra y por otro lado había vivido su propia crisis, tras la pérdida de sus últimas colonias en 1898, parecida a la crisis de identidad que Alemania vive tras la humillación del tratado de Versalles en 1919. Esta situación paralela —aunque con un desfase coyuntural— hizo que Alemania mirara hacia España buscando modelos para salir de su aislamiento en los autores de la generación del 98 —Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Pío Baroja y Azorín— y la generación del 14 de Ortega y Gasset.

Con la República de Weimar recién estrenada, Alemania pone en marcha una campaña propagandística y cultural a favor de España. Las universidades alemanas mandan, con el apoyo oficial, conferenciantes que contribuyen a afirmar la fama de la ciencia alemana entablando lazos de amistad con los intelectuales españoles que se fueron estrechando durante décadas. No cabe duda que en ese acercamiento juega un papel decisivo la valoración de España por los medios periodísticos como, por ejemplo, la revista católica *Hochland*, en la que colabora el profesor de Derecho Constitucional Carl Schmitt o la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset. José María Beneyto habla —visto desde una perspectiva histórica— de una posible relación psicológica y social entre España y Alemania: la atracción que un país tradicionalmente católico podría haber ejercido sobre Alemania en un momento en que ambos países buscaban su propia identidad⁷⁶.

2.1.2. El marco cultural

Las diferencias en el ámbito social y cultural servían de empuje en tiempos de crisis para favorecer un acercamiento cultural en las dos direcciones. Si retrocedemos un poco en el tiempo recordaremos que en la segunda mitad del siglo XIX se tejó un verdadero entramado cultural entre Alemania y España aunque —por la diferencia socio-cultural que

⁷⁶ José María Beneyto, *Politische Theologie als politische Theorie. Eine Untersuchung zur Rechts- und Staatstheorie Carl Schmitts und zu ihrer Wirkungsgeschichte in Spanien*. Berlín: 1983. Véase también:

caracterizó a los dos países— no se podía hablar de proyectos comunes o de evoluciones paralelas.

La representación religiosa de España ejerce un atractivo especial sobre los católicos bávaros y renanos como describe Sánchez-Blanco: “Muchos de ellos traspasan los Pirineos no sólo con idea de retroceder a los tiempos del añorado Antiguo Régimen, sino incluso para contemplar un espectáculo de religiosidad desaparecido de los sociedades centro europeas. España en su totalidad se convierte en meta de peregrinación o en objeto de análisis para conocer la civilización que desapareció en el resto de la Europa moderna”⁷⁷. Espagne y Werner enfocan así el interés de la intelectualidad alemana por la religiosidad:

En la medida en que la cultura de las élites intelectuales se supone que funciona sobre un cierto saber que, herencia de la tradición humanista, no conoce fronteras, sino que tiende al “conocimiento del hombre”, debe por definición facilitar aperturas hacia el exterior [...] que se amplían en tiempos de crisis, para constituir brechas a través de las cuales corrientes importantes, capaces de afectar a los equilibrios fundamentales, pueden invadir la cultura interior.⁷⁸

Las descripciones de la España religiosa aparecen en las aulas universitarias o se publican en los periódicos alemanes, libros de viaje, etc. Los viajeros —profesores de geografía y periodistas— describen una sociedad inmune a afanes científicos, industriales y financieros. Es un pueblo en el que perviven las huellas de lo que había sido la civilización cristiana medieval antes de que se iniciara la escisión religiosa protestante y la consiguiente secularización. Francisco Sánchez-Blanco puntualiza:

En la Alemania de la segunda mitad del siglo XIX, marcada por la impronta del *Kulturkampf* entre protestantes y católicos, España ejerce una poderosa fascinación como ejemplo de una situación prerrevolucionaria y de la añorada civilización cristiana y espiritual, no contaminada por el materialismo o el ateísmo, ni desestabilizada socialmente por la eliminación de las estructuras jerárquicas de antaño. Constituye, pues, para grupos católicos europeos la prueba de la posibilidad y existencia de una civilización (o civilidad) católica, distinta al liberalismo burgués y al materialismo proletario, y de una sociedad que no ha sufrido las secuelas subversivas de esos movimientos.⁷⁹

La imagen que la España de finales del siglo XIX evoca en la cultura alemana es la de un país católico que guarda las tradiciones y la estructura social de la antigua Europa y que —décadas más tarde con la recién estrenada República de Weimar— cobraría importancia

⁷⁷ Francisco Sánchez-Blanco, “España, inspiración para conservadores alemanes”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds), *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Madrid: 2000, pp. 91-110, aquí: p. 92. Véase también: Jesús de la Hera Martínez, *La política cultural de Alemania en España en el periodo de entreguerras*. Prólogo: Manuel Espadas Burgos. Madrid: 2002.

⁷⁸ Espagne y Werner, *La construcción de una referencia...*. En: Amelia Sanz Cabrerizo (Grupo LEETHI), *Interculturas /Transliteraturas*, Madrid: 2008, pp. 188-216, aquí: p. 198.

⁷⁹ Francisco Sánchez-Blanco, art.cit. , p. 93.

por una reflexión “sobre las relaciones entre confesionalidad y compromiso político”⁸⁰. Estas discusiones sobre la ‘teología política’ tienen lugar tanto en el campo católico como en el protestante dando lugar al pensamiento de Carl Schmitt y su apreciación de España. El interés que durante el periodo de la República de Weimar demostró Schmitt sobre España se refleja en varios artículos que se publicaron en la prensa literaria como se verá más adelante.

Por el lado español, también estaba la mirada puesta en Alemania: A partir de mediados del siglo XIX Alemania se presenta a los intelectuales españoles como “la Meca donde funcionan universidades modélicas y enseñan concienzudos profesores. Hacia allí debe peregrinar al menos una vez en la vida todo español con vocación académica. Los intelectuales que vuelven de Alemania intentan aplicar nuevas ideas para modernizar el ya anticuado sistema universitario español a través de la filosofía de Karl Krause.

No nos detenemos aquí en la filosofía de Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) —un claro sucesor idealista de Immanuel Kant— ni en la base masónica enraizada en la tradición educativa del krausismo plasmada en su obra *Das Urbild der Menschheit, Ein Versuch, Vorzüglich für Freimaurer* (1811). Solo nos interesa resaltar que la difusión del krausismo en España se basa fundamentalmente en la estancia de Sanz del Río (1814-1869) en Heidelberg en 1843/44 y sus traducciones de la obra de Krause: el *Ideal de la humanidad para la vida*⁸¹ así como la primera parte (analítica) del *Sistema de la Filosofía*⁸² en 1860. La relevancia del krausismo en España fue considerable y su objetivo, “la modernización de la ética y la pedagogía sobre bases laicas, alejadas de las tradiciones morales cristianas”⁸³, logró su máxima influencia durante la revolución de 1868 y la Primera República. A partir de 1876 y con la muerte de Sanz del Río, hubo un cambio en las filas de los “krausistas puros” que no podían mantenerse en sus posiciones idealistas, lo que se tradujo en la fundación de la *Institución Libre de Enseñanza* (ILE)⁸⁴ impulsada en 1876 por iniciativa de un grupo de profesores del entorno de Francisco Giner de los Ríos,

⁸⁰ Ibíd., p. 98.

⁸¹ Sobre el contenido de esta obra y su relación con los textos originales de Krause véase: Enrique M. Ureña, “El fraude de Sanz del Río o la verdad sobre su ‘Ideal de la Humanidad’”, *Pensamiento*, 44, 1988.

⁸² Rafael Orden, *Julián Sanz del Río: traductor y divulgador de la Analítica del ‘Sistema de la Filosofía’ de Krause*. En: Cuadernos de Anuario filosófico: Serie de Filosofía Española, Universidad de Navarra, 1998.

⁸³ Véase: Enrique M. Ureña, “El krausismo como fenómeno europeo”. En: Enrique M. Ureña / Pedro Álvarez Lázaro (eds.), *La actualidad del krausismo en su contexto Europeo*. Madrid: 1999, pp. 13-52, aquí p. 31.

⁸⁴ Elías Díaz, “Krausismo e Institución Libre de Enseñanza: Pensamiento social y político”. En: Ureña / Álvarez Lázaro, *La actualidad del krausismo...*, op. cit., pp. 217-243. - Véase también: Pedro F. Álvarez Lázaro / José Manuel Vázquez-Romero (eds.), *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza. Nuevos estudios*. Madrid: 2005.

uno de los principales discípulos de Sanz del Río. También es sorprendente que en las últimas décadas del siglo XX resurja el interés por el krausismo español, investigado, entre otros, por José Luis Abellán⁸⁵ y sus colaboradores de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid así como por el “Instituto de Investigación sobre Liberalismo, Krausismo y Masonería”, de la Universidad Pontificia de Comillas de Madrid: Escribe el director del ILKM, Enrique Menéndez Ureña:

Se ha resaltado repetidamente el interés que ofrece el pensamiento krausista en relación a algunos aspectos candentes en nuestra sociedad: el europeísmo, la educación, la religión, el estado, la economía, la mujer, la ecología y el pacifismo, entre otros. Ello ha propiciado que, después de la aparición en 1936 del conocido libro de Pierre Jobit *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine* y del importante trabajo de López Morillas *El krausismo español* en 1956, la atención prestada al krausismo y a la Institución Libre de Enseñanza haya aumentado ininterrumpidamente hasta nuestros días.⁸⁶

Es obvio que cada coyuntura determina la interpretación de la cultura según la necesidad de cada momento construyéndose su propio referente cultural, —su propio Krause en nuestro caso— lo que confirma la teoría de Espagne y Werner:

La recepción proporciona un ejemplo modelo de la predominancia de la coyuntura político-ideológica sobre el contenido mismo de la transferencia cultural. Esta coyuntura determina la interpretación en el sentido de que hace desviarse el esfuerzo de comprensión en función de la lógica propia a los antagonismos de la cultura de recepción.⁸⁷

Además, los dos investigadores dan un paso más cuando hablan en su teoría de las coyunturas de la función de “legitimación” o “subversión”: “En los dos casos, se busca una garantía exterior destinada a apoyar una argumentación que no tiene su razón de ser más que en función de la situación interior”⁸⁸. Mirando al krausismo español, es indudable que esta corriente filosófica se utiliza décadas más tarde en España para garantizar el prestigio intelectual de las corrientes ideológicas. Representaba un contrapeso a las corrientes políticas más progresistas que en la época de la Restauración podrían haber sido peligrosas para el catolicismo conservador español⁸⁹. Sin embargo no se puede hablar de

⁸⁵ José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*. Vols. IV y V. Madrid, 1984-88. Véase también: Joaquín Abellán, “Sobre la recepción de Krause en España: la continuidad del derecho natural tradicional”. En: Miguel Ángel Vega / Henning Wegener (eds.), *España....* Op. cit., pp. 131-144; Antonio Jiménez García, “Urbano González Serrano y la fundamentación del krausismo-positivismo español”. En: *Letras Peninsulares*, IV. Madrid: 1991, pp. 185-206; Enrique Menéndez Ureña “La Institución Libre de Enseñanza y Alemania”. En: Jaime Salas / Dietrich Briesemeister (eds.), *La influencia....*, op.cit., pp. 61-74.

⁸⁶ Enrique M. Ureña / Pedro Álvarez Lázaro (eds.), *La actualidad del krausismo....*, op.cit., Prólogo, p. 11 y “El krausismo como fenómeno europeo”, pp. 15-36.

⁸⁷ Espagne y Werner, “La construcción de...”, art. cit., p. 200.

⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 200-201.

⁸⁹ Hay una rica correspondencia formada por las cartas que, desde 1844 hasta la muerte de Sanz del Río, se cruzan entre el “padre del krausismo español” y los krausistas alemanes con Leonhardi a la cabeza. Nos

una función subversiva del krausismo español que sirvió para legitimarse por su propio prestigio intelectual.

A partir de principios del siglo XX se percibe en España otra corriente filosófica alemana: la recepción de Nietzsche se utiliza a favor de la lucha por la renovación política que salía de las filas del grupo inconformista, nacionalista y catalán en torno a Joan Maragall. Hay que resaltar que eran progresistas y conservadores los que importaban elementos (in)conformistas para introducir elementos en pro o en contra del sistema. Los que se declararon nietzscheanos fueron: Ramiro de Maeztu, el “Nietzsche español”, que veía en Nietzsche el valor de la fuerza y “la voluntad de poder” como la única salvación de España, y Pío Baroja, que a partir de 1900 se ocupa algo más a fondo de Nietzsche, compartiendo su furor contra el hombre vulgar y contra el cristianismo decadente. A estos dos pensadores hay que añadir a Ángel Ganivet, “concreador del espíritu del 98”⁹⁰, Azorín, Antonio Machado y Miguel de Unamuno. Pero, mientras que en Ángel Ganivet y Miguel de Unamuno palpita la influencia nietzscheana por razones de trascendencia, Azorín traslada a la literatura española la *Umwertung aller Werte*. Se halla claramente la firma de Nietzsche en su “estilo reiterativo”, en su deseo de educar a los intelectuales para elevarles a su propio ser. Nietzsche también está presente —aunque menos visible— en los modernistas como Rubén Darío, Manuel Machado y Ramón del Valle-Inclán. Y mientras que *Zarathustra*, con la muerte de Dios, la voluntad de poder, el eterno retorno y el anhelo del superhombre, fue el modelo para el estilo aforístico de la prosa de la generación del 98, los líricos modernistas se inspiraron en el “delirio poético”, en la exaltación dionisiaca de la vida y en la justificación estética del mundo. Antonio Machado es quizá el menos influenciado por Nietzsche, aunque Udo Rukser habla en algunos aspectos de “una posible relación, como la admiración de Machado hacia el talento psicológico de Nietzsche y hacia la grandeza de *Zarathustra* como la idea del eterno retorno”⁹¹.

A modo de resumen y subrayando la apuesta ideológica española por una referencia alemana con fines de legitimación, diríamos que la mayoría de los intelectuales de la generación del 98 tenían tres características en común: el “espíritu de protesta”, la “curiosidad por lo extranjero” y “la fascinación por el pensamiento de Nietzsche”.

limitamos aquí hacer referencia a la obra de Enrique Ureña, *Cincuenta cartas inéditas entre Sanz del Río y krausistas alemanes (1844-1869)*, con introducción y notas en: “Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas”, vol. nº 6. Madrid 1993, pp. 47, 53.

⁹⁰ Gonzalo Soberano, *Nietzsche en España*. Madrid: 1967, p. 258.

⁹¹ Udo Rukser, *Nietzsche in der Hispania*. Bern / München: 1962, p. 103.

Espagne y Werner escriben esto sobre la fascinación por Nietzsche, que también se dio en Francia:

Hay que destacar que la incompatibilidad de los paradigmas produce fenómenos de fascinación irracional por el paradigma extranjero, más concretamente por los modos de reflexión que recuperan la hermenéutica y que por una singular paradoja niegan la especificidad del paradigma de la cultura receptiva.⁹²

Son pocos los intelectuales que en esta época se ocupan de Nietzsche desde un punto de vista crítico y logran definir exactamente el sentido de su vida y el significado de su obra, inacabada, razón por la que probablemente ejerció tanta fascinación e influencia sobre la generación mencionada.

La recepción de Krause y Nietzsche en España presenta ejemplos del predominio de la coyuntura política, ideológica y cultural sobre el contenido de la transferencia cultural hispano-alemana. Esta visión esencialmente histórica y cultural no excluye que una coyuntura política y cultural se una a una coyuntura científica y económica como se dio a finales del siglo XIX con la introducción en España de las ciencias y técnicas alemanas que, a su vez, despertarían el interés por la lengua alemana:

El notable auge experimentado por la industria y el comercio en el Imperio, la rivalidad existente entre las grandes potencias europeas y la pugna por las materias primas, hicieron que pasara a primer plano, con rango de necesidad patriótica, la “utilidad” de los conocimientos lingüísticos, muy en especial de los idiomas que se aprendían en la escuela: inglés y francés.⁹³

Desde principios del siglo XX el interés por la lengua alemana aumentó considerablemente en España tanto en las universidades españolas, como en las escuelas primarias y en el mundo de los negocios y la política. Y mientras que los jóvenes se prepararon en España para estudiar en las universidades alemanas, los estudios hispánicos en Alemania se transforman en una disciplina práctica. Fueron proliferando cada vez más los manuales de español comercial así como diccionarios especializados en economía o técnicas. En 1890 se funda en Dresde la “Escuela Técnica Superior” donde se enseña el español, creándose —durante la Primera Guerra Mundial y bajo los auspicios del romanista Hans Heiss— un seminario de civilización y cultura extranjeras con el fin de “proporcionar a técnicos, comerciantes e industriales un salvavidas sólido”⁹⁴.

⁹² Espagne y Werner, “La construcción...”, art. cit., p. 196.

⁹³ Dietrich Briesemeister, *España en Alemania: sobre el desarrollo de la investigación en los siglos XIX y XX*. Madrid: 2010, pp. 56-85, aquí: p. 75.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 75.

2.2. Instituciones y mediación

Para considerar los fenómenos de transferencia cultural es importante el análisis del marco institucional al que se incorpora una nueva cultura, lo que pone en juego el conjunto de las culturas en contacto. Espagne y Werner definen las instituciones de forma general como:

Forma de organización de un grupo humano integrado o no en los engranajes del Estado, caracterizado tanto por las leyes como por las costumbres, lo que significa, que los vehículos de la transferencia cultural —los emigrantes, viajeros, traductores, profesores, etc.— tanto si esbozan una forma de organización propia como si penetran en una organización implican un análisis institucional.⁹⁵

El estudio del marco institucional dirige la mirada hacia los objetivos y sus estrategias específicas, las formas de integración o reclusión cultural, la estructura de organización y difusión de la cultura que crearon asociaciones, redes institucionales o individuales, prensa, publicaciones o actividades individuales en el seno de las instituciones determinando la realidad de la transferencia.

Sabemos, partiendo de las teorías de Michel Foucault⁹⁶, que las prácticas discursivas de una época histórica determinada no se entienden si no se consideran al mismo tiempo el interés y la influencia de las instituciones político-culturales por otra cultura, que forman el marco de la transferencia cultural. Arno Gimber, hace ya más de una década, llamó la atención sobre el interés institucional en la integración de nuevos elementos culturales de una cultura ajena a una cultura nueva.

Das von genau definierten gesellschaftlichen Kräften erarbeitete schulische Curriculum beispielsweise gibt Aufschluss über die institutionalisierten Interessen an der Literatur fremder Kulturen. Dieses Interesse wird von den Akteuren des Transfers, den Mediatoren geweckt. Reisende oder Emigranten, aber auch ihr soziales Verhalten und ihre Organisationsformen, durch die sie zur Verbreitung ihrer eigenen Kultur in fremden Ländern beitragen, sind Vehikel des Austauschs, die in die Analyse des Kulturtransfers einbezogen werden müssen. Das Rohmaterial, das Individuen in der Frühphase des Transfers von einem Land in ein anderes bringen, wird nach seinem Eingang in die Fremdkultur einer sozialen und politischen Exegese unterworfen.⁹⁷

⁹⁵ Espagne y Werner, “La construcción...”, art. cit., p. 202.

⁹⁶ Michel Foucault (1926-1984), *Archäologie des Wissens*. Frankfurt: 2002. Véase también : Moritz Baßler, “New Historicism, Cultural Materialism and Cultural Studies – Michel Foucaults Diskursanalyse“. En: Ansgar Nünning, *Konzepte der Kultur...*, op.cit, pp. 140-142; Federico Celestini, “Archäologie und Mikrophysik des Transfers“. En: Celestini /Mitterbauer, *Ver-rückte Kulturen*, op.cit. pp. 67-83.

⁹⁷ Arno Gimber, “Die Konstruktion einer deutschen Referenz in Spanien: der Kulturtransfer und eine neue Perspektive der Auslandsgermanistik“. En: Luis Acosta / Isabel Hernández / S. Wittenberg (eds.), *Actas de la IX Semana de Estudios Germánicos*. Madrid: 2000, pp. 109-118, aquí: p. 110.

Hemos visto más arriba que el análisis y la confrontación de la cultura de llegada dependen en primer lugar de cada “coyuntura”, es decir, del desarrollo histórico y cultural del país receptor. En este apartado se verá, brevemente, la disposición previa “institucional” y su funcionamiento para la asimilación de una nueva cultura durante diferentes coyunturas. Refiriéndonos al papel mediador institucional y/o individual se observa que aunque los mediadores individuales —los emigrantes, viajeros, profesores, escritores y traductores— son, por su situación social, los que hacen de vehículo de transporte entre las culturas, sin embargo, son las instituciones nacionales las que ponen las condiciones básicas para que pueda tener lugar la transferencia cultural. Ellas, las instituciones políticas y culturales, reciben la cultura transferida figurando como actores de la transferencia cultural, influyendo, a su vez, en la reestructuración de la sociedad en cada momento.

2.2.1. Intercambio científico-cultural entre Alemania y España

La universidad —sector íntimamente unido a las instituciones políticas y culturales— aún guarda para la investigación muchas incógnitas como vehículo institucional de la transferencia hispano-alemana. Sabemos que en el siglo XIX las instituciones españolas, igual que en Francia o Bélgica, tenían mucho interés por introducir un nuevo sistema educativo que había tenido éxito en las universidades alemanas con la reforma Humboldt (1810). La universidad de Humboldt, fundada sobre los principios de la unidad de enseñanza e investigación, de la autonomía de las universidades, de una relación de estudio estrecha entre alumno y profesor, de la libertad de los estudiantes para componer su currículum, constituía un modelo a seguir para la universidad española del siglo XIX. Unía el ideal de la cultura humanista y el rigor de los métodos críticos, un instrumento idóneo para la formación de los futuros científicos españoles a través de un sistema universitario reformado.

El cambio científico y cultural que se produjo a principios del siglo XX gracias a una minoría intelectual no se podía ignorar. Sus esfuerzos serán correspondidos cuando, en 1907, se crea la *Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* (JAE) con un amplio programa de pensionados en el extranjero. Así que, ya en 1908, la JAE concede 28 ayudas para realizar estudios en Alemania estableciendo en 1910 el *Centro de Estudios Históricos*, el *Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales* y la *Residencia de*

Estudiantes en Madrid. A partir de ese momento aumentan las becas para intercambios culturales y estudios en el extranjero siendo los primeros becados Manuel García Morente (1886-1942), filósofo y traductor del pensamiento europeo, que estudia en Berlín y Marburgo, José Ortega y Gasset (Marburgo y Leipzig), Julián Besteiro (Berlín), Eugenio d'Ors (Múnich) y Fernando de los Ríos (Jena y Marburgo). Además de los matemáticos Eduardo Torroja, Zoel García Galdeano y Ventura de los Reyes Prosper, que importaron de Alemania los avances en geometría y cálculo; el historiador del derecho Eduardo de Hinojosa, que introduce los métodos de estudio de la escuela histórico-jurídico alemana; el cirujano Gerardo San Martín, al cual se debe la creación de la cirugía vascular estudiada en Alemania; el fisiólogo José Gómez Ocaña, introductor de la fisiología de Ludwig von Gott en España; el terapeuta Teófilo Hernando que da a conocer desde Estrasburgo la farmacología experimental alemana. La ciencia moderna española y, de manera muy especial, la medicina con Santiago Ramón y Cajal (premio Nobel 1906) y Carlos Jiménez Díaz y Severo Ochoa (premio Nobel 1959) tienen sus raíces en Alemania. Todos ellos influyeron más tarde de manera importante en el contenido y dirección de las diferentes disciplinas en España, por lo que el papel de la ciencia alemana difícilmente puede ser ignorado.

Los profesores alemanes con mayor repercusión fueron W. Wundt y E. Spanger, de la Universidad de Leipzig; P. Natorp, H. Cohen, N. Hartmann y E.R. Jaensch, de la Universidad de Marburgo; W. Rein y P. Petersen, de la Universidad de Jena y G. Kerschensteiner, de la Universidad de Múnich. A sus clases acudieron entre otros Fernando de los Ríos, Ortega y Gasset, García Morente, J. Besteiro, mencionados con anterioridad, y M^a de Maeztu o Luis de Zulueta que más tarde formarían parte de la “generación de 14”. A su vuelta a España intercambiaron correspondencia e informaciones científicas con los profesores alemanes más prestigiosos cuyas firmas aparecieron, a su vez, en la prensa literaria de entreguerras (véase cap. IV).

Por desgracia, los ideales liberales y progresistas representados a finales del siglo XIX por la *Institución Libre de Enseñanza* se truncaron con la disolución de la *Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* (JAE) a consecuencia de la Guerra Civil. En su lugar, la dictadura de Franco encomendó en 1939 al *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (CSIC) la tarea de reconstruir una ciencia que, según rezaba su ley fundacional, “debía aunar la tradición universal y católica de España con las exigencias de la modernidad que —unido al exilio de buena parte de la élite intelectual—

completó la eliminación física de la incipiente comunidad científica creada en las dos décadas anteriores en torno a la JAE”⁹⁸.

2.2.2. Los “Colegios Alemanes” y su influencia cultural en España

Por otro lado, la política cultural del Gobierno alemán en España se movía desde finales del siglo XIX por el interés en estrechar lazos económicos a través de su propaganda cultural. Desde finales del siglo XIX hasta la época de entreguerras se abren varios colegios alemanes en las ciudades más importantes de España: En 1894 se inaugura el primer Colegio Alemán en Barcelona, dos años más tarde, en 1896, abre la *Deutsche Schule Madrid* sus puertas, seguida por Málaga (1898), Bilbao (1917), Las Palmas (1920), Sevilla (1921), Santa Cruz de Tenerife (1922), Santander (1924, cerrada en 1927), Vigo (1925), Valencia (1926), Cádiz (1930) y Cartagena (1931)⁹⁹.

Los colegios se fundaron — apoyados económicamente por el Estado alemán— con el mismo carácter propagandístico que tuvieron también todas las demás actividades culturales alemanas en el exterior en los años previos a 1914 y tras la Primera Guerra Mundial. Así que, la imposición de acoger a un determinado número de alumnos españoles “para atraer en el extranjero a los círculos simpatizantes con los valores germánicos y guiarlos hacia la cultura alemana”¹⁰⁰ tenía un marcado interés político y comercial cuando se dirigía a las capas sociales más pudientes que, a su vez, correspondía por varias razones:

Los colegios alemanes tenían, sobre todo entre las capas superiores de la población española muy buena fama. Generalmente, los padres de los alumnos españoles gozaban como comerciantes, propietarios de fábricas, militares, abogados y médicos de una privilegiada situación social, siendo su talante político fundamentalmente conservador. La decisión de mandar a sus hijos a un colegio alemán estaba determinada, aparte de por consideraciones económicas (relaciones comerciales con Alemania), sobre todo por la situación desolada del sistema educativo español, que llevaba a un gran descontento para con los propios colegios.¹⁰¹

⁹⁸ Véase: Carlos Sanz Díaz, “Relaciones científico-culturales hispano-alemanas entre 1939-1975”. En: Sandra Rebok (ed.), *Traspasar fronteras: Un siglo de intercambio científico entre España y Alemania*, pp. 359-382, aquí: p. 359.

⁹⁹ Jesús de la Hera Martínez, “El sistema escolar alemán en España: los Colegios Alemanes” (hasta 1931) y “Los Colegios Alemanes en España bajo el nuevo régimen político” (1933-1936). En: *La política cultural de Alemania en España...*, op.cit., pp. 122-138 y pp. 306-311.

¹⁰⁰ T. Böhme: “Die deutsche Auslandsschule in ihrem Verhältnis zum Gastlande”. En: O. Boelitz / H. Südhof (ed.), *Die deutsche Auslandsschule. Beiträge zur Erkenntnis ihres Wesens und ihrer Aufgaben*. Berlin / Leipzig: 1929.

¹⁰¹ R. Seyfang, “Die deutschen Schulen in Spanien”. Cit. por Wolfgang Pöppinghaus, “¿Intercambio cultural, proyección cultural o imperialismo cultural?”. En: Walther L. Bernecker (ed.), *España y Alemania en la Edad Contemporánea*. Frankfurt: 1992, p. 103.

Es lógico pensar que la consideración de Alemania como un país de pedagogos hiciera que aumentaran las familias españolas que se sintieran atraídas por un tipo de escuela que, a la ventaja de aprender un idioma útil para la filosofía, la ciencia y el comercio, añadía un sistema escolar cuyos principios y prácticas contrastaban vivamente —salvo excepciones como la *Institución Libre de Enseñanza* mencionada en varias ocasiones¹⁰²— con la realidad educativa en España.

La actitud positiva de España hacia Alemania apenas cambió tras el estallido de la Primera Guerra Mundial cuando muchos padres de alumnos españoles temieron que los colegios alemanes fueran cerrados. Sin embargo, a diferencia de otros países, España mantuvo abiertas estas escuelas en su territorio, lo que fue un gesto más para el afianzamiento de las relaciones políticas y culturales entre los dos países. Después de la guerra y a partir de principios de los años veinte, el Ministerio Exterior Alemán —consciente de la importancia de los colegios alemanes como instrumento de su política cultural en el exterior— decidió potenciarlos, subiendo la categoría docente de los colegios de *Realschule* a *Gymnasium* con “pasaporte” para las universidades españolas y alemanas. Pues las diferencias entre el sistema escolar español y alemán suponían al principio algunas dificultades para la equiparación necesaria de aquellos alumnos españoles que pensaban ejercer sus profesiones en España.

La ampliación de los estudios se hizo paulatinamente a partir de 1922-1923 lo que se tradujo en un creciente número de solicitudes de nuevos alumnos para el colegio alemán. Hubo familias españolas que llevaron a sus hijos durante varias generaciones a un colegio alemán, cumpliéndose así “la política” encomendada por el estado alemán a sus colegios en el extranjero: sembrar en los corazones de las nuevas generaciones la semilla alemana para que un día diese fruto para estrechar los lazos biculturales germano-españoles. Esa política cuajó, reflejándose la influencia de la pedagogía alemana en muchos alumnos españoles que tras el bachillerato se marcharon para complementar sus estudios en las universidades alemanas.

2.2.2.1. Las redes – un sistema de elaboración colectiva de intereses comunes

Hemos trazado brevemente la importancia del papel de mediador institucional representado por las universidades, institutos, fundaciones y colegios. Esos mediadores

¹⁰² Véase: Enrique Menéndez Ureña, “La Institución Libre de Enseñanza y Alemania”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds.), *Las influencias de las culturas....*, op.cit., Madrid: 2000,

institucionales —junto a prensa y sociedades culturales— se constituyen en redes que son, según Espagne y Werner, “un sistema de elaboración colectiva de una ideología y más particularmente de una referencia intercultural”¹⁰³. Estas redes designan a un conjunto de personas entre las que funciona un circuito de intercambios epistolares u orales, especial característica de la prensa y las sociedades culturales como veremos a continuación.

Es importante el estudio exhaustivo de la prensa política y cultural en las distintas coyunturas. ¿Cómo se utilizaba a la prensa para influir en la opinión pública a favor de una u otra cultura en los diferentes gobiernos? ¿Qué prensa alemana existía en España a finales del siglo XIX, principios del siglo XX? ¿Qué informaciones proporcionaban los servicios de las embajadas y de qué fuentes se servían? Sólo daremos en este apartado unas pequeñas pinceladas que reflejan la importancia de la prensa, según sus intereses políticos y culturales en tiempos de crisis. Más adelante analizaremos la construcción de una referencia cultural alemana en la prensa literaria, motivo de nuestras investigaciones, un campo fundamentalmente cultural en otra época de crisis, la de los años de entreguerras (véase: cap. 4.1.).

En el marco histórico y político de finales del siglo XIX, la Cancillería del *Reich* impulsó a la prensa para influir a favor de sus intereses comerciales mientras que, durante la época de Guillermo II, el Imperio alemán buscó aliados políticos para hacer frente a Francia y Inglaterra. Por esta razón Alemania financió, por ejemplo, periódicos como *El Día* (1910, Tenerife) o *La Época* —periódico conservador de Madrid, 1849-1936— esperando en contraprestación una “información fidedigna sobre Alemania”¹⁰⁴. Se trataba de una feroz propaganda de guerra entre las diferentes potencias. A partir de 1915 hubo una financiación oculta de los diferentes regímenes que intervinieron en la guerra a través de sus embajadas, que proporcionaban subvenciones regulares a la prensa española para gastos de ediciones especiales como, por ejemplo, para los cien mil ejemplares del manifiesto de la “Liga antigermanófila”¹⁰⁵.

Diferente visión, la de una España religiosa vista desde Alemania, se reflejó en la revista *Hochland* (1903-1941), una revista católica que durante sus cuatro décadas de publicación cubrió, sin duda, un papel cultural importante. La palabra *Hochland*, “tierras

¹⁰³ Espagne y Werner, art.cit., p. 209-213.

¹⁰⁴ L. Álvarez Gutiérrez, “La influencia alemana en la prensa española de la Restauración”. En: Alberto Gil Novales (ed.), *La prensa en la revolución liberal. España, Portugal y América Latina*. Madrid: 1983, pp. 373-389, aquí: p. 384.

¹⁰⁵ Alberto Gil Novales, *La prensa en la revolución liberal...*, op.cit., pp. 30-31.

altas”, ya marca todo un programa de connotación espiritual y elitista, que muchos de sus colaboradores —relacionados con el hispanismo universitario alemán— buscaban, conforme la coyuntura, en España. Según un estudio de Manfred Tietz, hubo una primera fase de acercamiento que empezará a finales de la Primera Guerra Mundial cuando la Alemania vencida se acordaba de la España católica buscando el parentesco ideológico entre los dos países. El segundo acercamiento tendrá lugar en los años previos a la Segunda Guerra Mundial en los que se manifiesta la búsqueda de un sistema político, autoritario y a la vez ético que los autores de *Hochland*, “creían encontrar [...] en la España católica del Siglo de Oro y en la del bando vencedor de la Guerra Civil”¹⁰⁶.

La prensa y las sociedades culturales estuvieron íntimamente relacionadas por lo que no es de extrañar que la mayoría de los colaboradores de ambas instituciones mantuvieran un estrecho contacto e intercambio en pro de sus propios intereses. Ya hemos mencionado con anterioridad la Sociedad Görres¹⁰⁷, una asociación universitaria de profesores católicos alemanes que desde su fundación¹⁰⁸ representó una estrecha relación con el hispanismo universitario alemán. No es de extrañar que la mayoría de sus colaboradores se vincularan, a su vez, con sus homólogos españoles, lo que se materializó en una serie de libros de los hispanistas alemanes sobre España. En 1926 la sociedad Görres funda en Madrid el *Instituto Español* y a partir de 1928, la Görres edita en la editorial Aschendorff Münster su revista *Spanische Forschungen*¹⁰⁹ con importantes estudios sobre la historia

¹⁰⁶ Manfred Tietz, “La visión de España en ‘Hochland’ (1903-1941): una revista cultural del catolicismo alemán”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds.), *Las influencias de las culturas académicas alemana...*, op.cit., pp. 129-182, aquí: pp. 146-147.

¹⁰⁷ Manfred Tietz, “La visión de España en *Hochland* (1903-1941): una revista cultural del catolicismo alemán”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds.), *Las influencias de las culturas académicas alemana...*, op.cit. Madrid: 2000, pp. 129-182, aquí: pp. 146-147.

“La visión de España...”, art. cit., p. 180.

¹⁰⁸ Esta Sociedad debe su nombre a Josephe von Görres, representante del Romanticismo alemán, y fue fundada en Coblenza en 1876. Respondía a la iniciativa de un grupo de católicos interesados en las cuestiones académicas, pero que, como católicos, tenían pocas posibilidades de acceder al profesorado de las universidades estatales, debido a la política cultural —el *Kulturkampf*— creada por el Estado de Prusia. - La Sociedad Görres de Madrid se fundó en 1926 con sede en el Palacio de la Marquesa de Osuna. Uno de los objetivos iniciales de la Sociedad fue la creación de una biblioteca, la Biblioteca Görres (1926), especialmente dedicada a la historia de la cultura, prioritariamente a la investigación del pasado cultural hispano, además de la organización de conferencias en las que intervinieron profesores especialistas en el campo de las relaciones culturales entre Alemania y España y a la publicación de la serie *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, donde, desde 1928, se irían recogiendo sus trabajos en España. Véase: Jesús de la Hera Martínez, “El papel de la Sociedad Görres”. En: Jesús de la Hera Martínez, *La política cultural de Alemania en España en el período de entreguerras*. Madrid 2002, pp. 48-56. Véase también: Sandra Rebok, “Ciencia alemana en España: los comienzos de la cooperación institucional en los albores del siglo XX. – El Instituto Görres de Madrid: una iniciativa católica en la configuración de las relaciones científicas”. En: *Traspasar fronteras...*, op.cit., pp. 107-139, aquí: 123. Dietrich Briesemeister, “El auge del hispanismo alemán (1918-1933). En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds.), *Las influencias de las culturas...*, op.cit., pp. 267-286.

¹⁰⁹ Hermann Joseph Hüffer (ed.), *Spanische Forschungen*. Münster: 1928.

literaria, cultural y eclesiástica de España. Este mismo año, Ernesto Giménez Caballero, es invitado por el editor y diplomático H.J. Hüffer para unas conferencias en la Universidad de Münster (véase: “El ‘Raid’ de Ernesto Giménez Caballero”, cap. 4.1.3.4.) lo que revela la íntima vinculación de las redes institucionales en la época que aquí tratamos.

Resumiendo, tanto la revista *Hochland* como la Sociedad Görres se sirvieron de unas redes culturales para salir de una crisis coyuntural internacional. Bajo este punto de vista deben explicarse las manifestaciones artísticas, históricas y políticas existentes en España. Se trataba de una opción política legitimadora (Espagne y Werner) para los católicos de ambos lados que buscaban en la religiosidad española sus raíces perdidas, lo que décadas anteriores había ocurrido con la filosofía de Krause, importada a España para la modernización de un sistema educativo español ya caduco.

2.2.3. Los mediadores individuales

También es importante estudiar la rica contribución que los numerosos mediadores individuales - viajeros, traductores, profesores— aportaron a la transferencia cultural hispano-alemana. En este apartado mencionaremos, con la brevedad requerida, a los viajeros y traductores, unos mediadores culturales privilegiados del siglo XIX, que transmitieron a través de sus libros de viajes, sus escritos y cartas una imagen importante de la cultura alemana en España, o viceversa, que queda en la memoria de las bibliotecas y archivos españoles y alemanes. Forman parte de los estratos profundos de una referencia alemana en el discurso hispano-alemán y deberían ser rescatados en futuros trabajos de investigación.

2.2.3.1. Viajeros y visitantes

Refiriéndonos, en primer lugar, al grupo de los viajeros hay que subrayar que a partir de principios del siglo XIX el viajero culto alemán empieza a interesarse, cada vez más, por España, a donde viaja a través de diferentes espacios geográficos —Madrid, Barcelona, Granada, Córdoba, Sevilla— y en distintas épocas. En la mayoría de los casos su labor mediadora se desarrolló en dirección alemana. No obstante los viajeros introdujeron en España, a través de los contactos que transmitieron, una cierta imagen de

la cultura alemana a la que se puede seguir la pista a través de sus correspondencias y/o publicaciones en revistas y periódicos. ¿Cómo era el viajero alemán del siglo XIX? Muchos se habían criado en la cultura burguesa o aristocrática centroeuropea y tenían conceptos y formas de relacionarse muy definidos. Estaban bien documentados para sus viajes, sabían —o creían saber— lo que buscaban, aunque el encuentro con la cultura española significó a menudo un choque cultural y una barrera difícilmente franqueable. El origen condiciona al viajero que busca lo exótico, aunque desde puntos de vista diferentes.

No es de extrañar por lo tanto que Wilhelm von Humboldt, criado en el seno de una familia noble en el Berlín de principios del siglo XIX, se sintiera, en un primer momento, decepcionado cuando atravesó una Castilla pobre y poco hospitalaria. Sin embargo, quedó fascinado por la pervivencia de la Edad Media en un pueblo que mantenía sus raíces y cuyo orgullo recordaba a la época caballerescas¹¹⁰. Humboldt no era un simple viajero, era un científico que quería comprender a una nación extranjera. Y, más importante aún, quería estudiar la lengua vasca, poniendo así los cimientos de la lingüística comparada.

Fueron muchos los viajeros alemanes que visitaron España en este siglo, dejando una rica literatura de viaje, informes, cartas, diarios de viaje, gran parte todavía por descubrir. Muchos visitaron España en varias ocasiones, como los hermanos Humboldt¹¹¹, el archiduque Maximiliano, el arabista y diplomático Graf Adolf Friedrich von Schack, el hispanista Johann Fastenrath¹¹², Max Nordau¹¹³, Maier-Graefe —redescubridor de El Greco—, el escritor austriaco Hermann Bahr, mentor del grupo *Jung-Wien*, Víctor Klemperer¹¹⁴ y muchos otros.

Miguel Ángel Vega¹¹⁵ fija una cuádruple variante del “viaje español” en cuatro épocas diferentes: El “viaje de formación” a finales del siglo XVIII; en el siglo XIX y a principios

¹¹⁰ Gerhard Hoffmeister, *España y Alemania. Historia y Documentación de sus relaciones literarias*. Madrid: 1976, p. 117.

¹¹¹ Wilhelm von Humboldt, *Diario de Viaje por España*. Madrid 1998.

¹¹² Johann Fastenrath, *La Walhalla y las glorias de Alemania*, 6 tomos. Madrid: Biblioteca Nacional 1874. Fastenrath era escritor y traductor en ambos idiomas. Su obra *La Walhalla* está compuesta por una colección de artículos periodísticos, publicados durante varias décadas en *La Revista de España*, *El Argos* y *El Debate*. Con sus artículos el autor quería dar a conocer en España toda la cultura alemana desde la Edad Media hasta finales del siglo 19. Fastenrath era un mediador en dos direcciones que mantenía una estrecha amistad con muchos intelectuales españoles dando a conocer en Alemania a autores como el premio Nobel Echegaray, Bretón de los Herreros, Manuel Tamayo y Baus, Zorilla. Hoy, su obra nos pueda parecer un tanto obsoleta, pero no cabe duda de que fue importante en su tiempo (finales del siglo XIX, principios del XX). En reconocimiento por su trabajo cultural fue nombrado hijo adoptivo de Sevilla llevando el premio más antiguo de la *Real Academia de la Lengua Española* hasta hoy el nombre de Juan Fastenrath.

¹¹³ Max Nordau, *Impresiones españolas*. Barcelona: 1920.

¹¹⁴ Victor Klemperer, *Leben sammeln.... Tagebücher*. Berlin: 1996.

¹¹⁵ Miguel Ángel Vega, “La imagen de España en los relatos de viaje alemanes a partir de 1800”. En: Miguel Ángel Vega / Henning Wegener (eds.), *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de Historia*. Madrid: 2002, pp. 95-130.

del XX el “viaje costumbrista y vivencial” —los viajes del archiduque Maximiliano, Rainer Maria Rilke a Toledo y Ronda, Max Nordau a Madrid y Andalucía— ; el “viaje de estudio”: Humboldt para el análisis lingüístico de la lengua vasca; Maier-Graefe para los estudios de la pintura de El Greco; V. Klemperer, catedrático de romanística que vivió unas estancias prolongadas en España para preparar sus clases sobre la literatura española y —ya en el siglo XX— el “viaje de los artistas”: los pintores¹¹⁶ y escritores, que a través de sus contactos y vivencias hicieron de cabeza de puente entre las culturas.

No todos los viajeros plasmaron posteriormente sus impresiones, ni todo lo que se escribió se puede subsumir en el canon de la literatura. Aún así, sería importante investigar en este campo para obtener información sobre los ámbitos sociales, culturales, políticos e históricos. Miguel Ángel Vega escribe sobre la importancia investigadora de los relatos de viaje:

La información y documentación de diverso tipo (histórico, social y cultural) que el relato viajero proporciona a los más diversos ámbitos de la crítica (filología, sociología, historia o ciencias naturales), hace acreedor a este género de literatura de mayor atención. El estudio de la función cultural del viaje a través de la investigación de sus relatos, son una pieza fundamental en la crítica cultural que debe integrarlos de manera sistemática, sobre todo a la hora de construir imágenes en especialidades históricas o filológicas, es decir, en aquellas disciplinas que se encargan de orientar el comportamiento mutuo de los pueblos a través de las imágenes correspondientes. Si algún sentido tienen las filologías extranjeras es el de tender puentes entre las dos orillas, la propia y la ajena.¹¹⁷

Para comprender la difusión de la cultura alemana en España, o mejor dicho “el puente entre las dos orillas”, sería importante reunir datos sobre las personas, cuyas competencias lingüísticas, intereses intelectuales o situación geográfica les hacían susceptibles de efectuar una mediación. Para eso habría que seguir el itinerario sociológico y personal de este grupo de mediadores que conocían muy bien ambos países. Además, habría que indagar en la duración, las razones y el ámbito de su estancia en el país de acogida para completar la sociología de los mediadores con una sociología del sistema en el que se intercambian simultáneamente informaciones brutas.

2.2.3.2. Los traductores

El punto de vista de lo propio y lo ajeno ha sido la meta constante de nuestro trabajo de investigación. En este apartado nos queremos acercar brevemente al grupo mediador

¹¹⁶Véase: Sigfrido Burmann, pintor y escenógrafo alemán (cap. 5.1.3.3.).

¹¹⁷ Miguel Ángel Vega, “La imagen de España...”, art. cit., p. 98.

que son los traductores. Hay que tener en cuenta que las primeras manifestaciones de una transferencia no son las obras, que a menudo son difundidas y traducidas en una época posterior, sino los individuos que intercambian informaciones o representaciones y que se van constituyendo progresivamente en “redes” con una producción colectiva sumamente extensa que merecería ser investigada a fondo.

Como ejemplo nos gustaría traer a colación, con la debida brevedad, la importancia que tuvieron los traductores para la entrada de la obra de Nietzsche en España. En 1898 la Biblioteca *Alcan* de París publica el librito *La philosophie de Nietzsche*, de Henri Lichtenberger. Esta traducción francesa era importante para los intelectuales españoles —que leían a Nietzsche en francés ya que no tenían conocimiento del alemán— para conocer la filosofía de Nietzsche, dependiendo, no obstante, de las buenas o malas traducciones —o interpretaciones ya filtradas por los traductores franceses— de las obras alemanas. Udo Rukser escribe sobre la traducción de Lichtenberger:

Vor allem das Buch von Henri Lichtenberger war orientierend. Es wurde viel gelesen und ging, wie Azorín sagt, “von Hand zu Hand”. Heute wirkt es oberflächlich, aber damals weckte und lenkte es das Interesse. Man lernte so einen idealisierten Nietzsche kennen, einen großen Menschen, der originell, scharfsinnig, raffiniert und von einem aristokratischen Credo war; man hörte von einem heroischen Pessimismus und der Hoffnung auf künftige Größe. Später hat man dann auch das Nietzsche-Buch von Henri Lefevre gelesen, das auch in Spanisch erschien. Und dann vor allem das große Werk von Charles Andler, das trotz aller Mängel bis heute nicht seinesgleich hat.¹¹⁸

Los principales representantes del “98”, Unamuno, Maeztu, Baroja, Azorín, coinciden en reconocer que fue la nítida y mesurada síntesis de Lichtenberger¹¹⁹, la que les proporcionó su primer y fecundo contacto con la obra de Nietzsche. Otros mediadores de las ideas de Nietzsche para el lector español fueron las obras traducidas de Brandes y Max Nordau y algunos artículos sueltos de De Wyzewa y Henri Albert, que en 1898 traduce *Ainsi parlait Zarathoustra*. A partir de entonces los ensayos sobre Nietzsche se multiplicaron como p.ej. la traducción de una selección de artículos “A travers l’oeuvre de Nietzsche”, por P. Lauterbach y A. Wagnon¹²⁰ o las versiones italianas como *La gaia scienza* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882), *Al di là del bene e del male* (*Jenseits von Gut und Böse*, 1886) y la traducción inglesa *Thus spoke Zarathustra*, de 1906.

De estas traducciones que llegan a través de varios países, se valió en 1898 el sociólogo y economista Eduardo Sanz y Escartín para su conferencia sobre “Friedrich Nietzsche y el anarquismo intelectual”, en el Ateneo de Madrid. Sus comentarios

¹¹⁸ Udo Rukser, *Nietzsche in der Hispania*. Bern / München: 1962, S. 38.

¹¹⁹ La traducción de la obra de Lichtenberger, *La filosofía de Nietzsche* al castellano aún tardaría doce años.

¹²⁰ Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en....*, op.cit., p. 51.

contribuyeron, definitivamente, a dar a conocer a Nietzsche entre el público español. La conferencia, una mezcla de admiración y rechazo, fue reproducida en la *Revista Contemporánea* y reseñada por Eduardo Gómez de Baquero en *La España Moderna*, que recalcó en su comentario la escasez informativa sobre Nietzsche en castellano y la rareza de las traducciones extranjeras, congratulándose de que “los juicios de Escartín hallasen difusión entre los admiradores del desdichado autor de *Also sprach Zarathustra*”¹²¹.

A partir de la muerte de Nietzsche en 1900, empiezan a publicarse las primeras traducciones de sus obras directamente al español y con ellas aparecen las primeras evaluaciones críticas de signo positivo. Fue Ramiro de Maeztu, el “Nietzsche español”, el que contagió a toda su generación al recomendar la lectura de las obras nietzscheanas no sólo para conocerle sino para imitarle. Espagne y Werner hablan en su metodología sobre la práctica de los “préstamos”:

Investigar el funcionamiento de la referencia alemana, significa estudiar la ideología del país receptor como un discurso cuya génesis se reconstruye, integrando en un cierto nivel documentos del país de origen. Se trata de sustituir el texto por el proceso de su construcción, de abandonar la idea de autenticidad del préstamo, por la de práctica.¹²²

No es cometido de este trabajo seguir la huella de Nietzsche en España. Sólo nos limitamos a señalar que las traducciones de las obras de Nietzsche en lengua española tuvieron sus consecuencias, según las recomendaciones de Ramiro de Maeztu: “la producción de una literatura nueva, espontánea y fecunda, nacida de la propia creación”¹²³. Estas nuevas creaciones abrieron las puertas a la demanda de nuevas generaciones de filósofos alemanes, como Schopenhauer, Spengler, Scheler y psicólogos como Freud, Simmel y Jung cuyos artículos se publicaron a partir de 1923 en la *Revista de Occidente* (véase: cap. 4.1.2.) mientras que sus obras fueron traducidas por la Editorial *Revista de Occidente*.

Seguir el rastro de los filósofos alemanes y su asimilación en las jóvenes generaciones del 14 y 27 es ahondar en la memoria cultural depositada en las bibliotecas y archivos que disponen de multitud de documentos apenas inventariados pero de gran importancia para la investigación de la transferencia cultural. Son documentos normalmente ignorados por la historia cultural alemana que forman, sin embargo, los estratos profundos de una referencia alemana en el discurso ideológico de la nueva cultura. La investigación genética de los discursos y de los textos de una cultura de origen a una cultura receptiva nos acerca

¹²¹ *La España Moderna*, “Crónica literaria”. Año X, núm. 114, junio de 1898, pp. 151-157.

¹²² Espagne, “La construcción de”, art. cit., p. 212.

¹²³ Ramiro de Maeztu, *La España Moderna*, Año X, núm. 113, 1898, pp. 5-28.

inevitablemente a los métodos históricos filológicos, a la crítica de las fuentes y a la hermenéutica, tercer punto analítico propuesto por Espagne y Werner.

2.3. La hermenéutica de Espagne y Werner - un intento de reinterpretación

La dificultad de la hermenéutica radica en que la transferencia cultural corresponde a un intento de reinterpretación de un producto literario “modificado” por una cultura receptiva, lo que lleva, forzosamente, a una reestructuración de la información cultural original. En lo referente a las obras, Nietzsche —para quedarnos con el ejemplo del filólogo y filósofo alemán— significaría llevar a cabo una labor de exégeta, sean cuales sean las simplificaciones desmedidas y los productivos errores interpretativos que se cometan. La historia de la introducción en España de los filósofos y psicólogos alemanes —Schleiermacher, Krause, Schopenhauer, Spengler, Scheler, Freud, Simmel y Jung— y de la literatura en general, se percibe como una cuestión hermenéutica, de tradición interpretativa, que presenta muchos problemas y que aún queda por investigar en la mayoría de los casos.

El tema de la intertextualidad es complejo y necesita nuevos conceptos científicos. Una breve mirada hacia atrás nos demuestra que toda la obra científica y literaria de Michail Bachtin (1895-1975) trata de resaltar la fuerza de la pluralidad de varias voces en la cultura, subrayando, una y otra vez, la función renovadora de la mezcla de culturas “in weltgeschichtlichen Umbruchsperioden —como, por ejemplo, el Renacimiento con la renovación coyuntural de la Antigüedad— für die kreative Verschmelzung mit dem diachronischen sowie synchronischen Fremden”¹²⁴.

Espagne y Werner han analizado desde hace décadas el problema de la hermenéutica y la aculturación situando la hermenéutica a dos niveles:

Por una parte, se trata de extraer la verdad de obras extranjeras que en muchos casos se conocen más de oídas que por experiencias propias y, por otra parte, de recuperar gracias a ellas la verdad de una tradición nacional que puede estar ya constituida por los esfuerzos sucesivos para interpretar al otro.¹²⁵

¹²⁴ Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Renate Lachmann (ed.), Frankfurt a.M.: 1987.

¹²⁵ Espagne y Werner, “Hermenéutica y aculturación”. En: “La construcción de...”, art.cit., p. 192.

Esta hipótesis, la recuperación de “una verdad ya constituida por los sucesivos esfuerzos para interpretar al otro” puede ser un hecho en un momento dado. Sin embargo, los paradigmas culturales nunca tienen un carácter fijo, cambian según la necesidad y la coyuntura social, política y cultural. Espagne y Werner llaman la atención sobre los cambios característicos de cada época y subrayan la importancia de los estudios diacrónicos y sincrónicos, partiendo de la premisa de que lo que es representativo en la coyuntura de una cultura de origen, no tiene por qué serlo en la cultura de acogida en un momento dado: “Nur bestimmte Momente der beiden gesellschaftlichen Konfigurationen werden von der Begegnung betroffen. Und gerade der Auswahlmechanismus, der die Akzeptanz zur Fremdheit steuert, verwandelt die Bedeutung des rezipierten Kulturguts”¹²⁶. Este proceso de selección se ha podido observar en la fundación, en un momento determinado, de la ILE (1876) con la que la escuela filosófica y pedagógica, inspirada en las ideas de Krause, ganó terreno en España.

Por otro lado tiene importancia, y así lo destacan Espagne y Werner, el hecho de que la incompatibilidad de los paradigmas puede producir fenómenos de fascinación irracional por el paradigma extranjero, debido a los modos de reflexión y a la dimensión selectiva que pretende retener tal o cual aspecto de una cultura importada excluyendo la otra. La posible aculturación posterior se recupera por medio de un estudio hermenéutico y filológico que analice la alteridad no sólo desde la distancia histórica sino como alternativa y pluralidad a favor de una productividad del distanciamiento en beneficio de una aculturación.

También hay que considerar que el “momento hermenéutico” en el análisis de las transferencias culturales entre Alemania y España puede implicar momentos coyunturales, como se puede ver en los diferentes épocas de recepción de Krause o Nietzsche en España, antes de 1900, en la primera década del siglo XX o durante la Primera Guerra Mundial. Fueron tres momentos coyunturales específicos, en los que cada corriente ideológica española se construyó su propio Nietzsche, diferente incluso entre los propios españoles según la ideología de cada uno. La recepción analítica se hizo más tarde con la generación del 14 de Ortega y Gasset. Sin embargo puede afirmarse que, a través de la filosofía de Nietzsche, surgió en España un nuevo empuje vital por el cual pudo romperse con tradiciones fosilizadas y moldes caducos. El pensamiento de Nietzsche originó en la generación del 14 el despertar de nuevas fuerzas: apareció una nueva concepción de la

¹²⁶ Michel Espagne / Michael Werner, “Deutsch-französischer Kulturtransfer...”, art.cit., p. 21.

historia y de la cultura, un criterio distinto de la moral, y los ataques al cristianismo llevaron a una reorientación con la que se despertó la capacidad crítica y la independencia interior. La recepción de Nietzsche en España —traído aquí a colación sólo como un ejemplo de la transferencia cultural alemana en la ideología española— indica que gracias al análisis hermenéutico y a través del apoyo de las distintas disciplinas como la filología, la filosofía, etc., se puede reconstruir y reinterpretar la construcción de una referencia cultural alemana en una ideología nacional distinta.

2.4. Premisas y objetivos de trabajo

Resumimos las orientaciones metodológicas de Espagne y Werner en las siguientes premisas que exponen la hipótesis de trabajo para nuestro estudio sobre la construcción de un referente cultural alemán en la prensa española de entreguerras:

Premisa nº 1: Si está claro que la transmisión de una doctrina de un país a otros da lugar a contrasentidos productivos, es importante no sólo diferenciar la recepción auténtica de la recepción meramente imaginaria, sino analizar también las coyunturas políticas y culturales que determinan la utilización de un pensamiento extranjero u otro. Estas coyunturas están exclusivamente determinadas por la situación interna del país de acogida.¹²⁷

Hemos podido ver brevemente la importancia de la coyuntura política y cultural germano-española a finales del siglo XIX y principios del XX que originó por parte española la creación de instituciones culturales como la *Institución Libre de Enseñanza* (1876), la *Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* (1907) además de centros de intercambios estudiantiles y fundaciones, mientras que la política cultural del Gobierno alemán desde principios del siglo XX se centró en la creación de los Colegios Alemanes y de sociedades culturales con la intención de estrechar lazos económicos a través de su propaganda cultural (véase: apartado 2.2.2.).

Nuestro próximo capítulo se centrará en el trasfondo histórico, político y cultural de la coyuntura de entreguerras (1919-1936), una época de crisis y depresión en ambos países. Examinaremos las divisiones culturales cuyos ciclos difieren por tratarse de criterios culturales distintos. Mientras que en Alemania y en toda Europa las épocas culturales se catalogan por movimientos estéticos, como el simbolismo, cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo, en España, los ciclos culturales son

¹²⁷ Espagne y Werner, “La construcción de ...”, art.cit., p. 215.

generacionales, la generación del 98, del 14 o la del 27. Sin embargo, también en esta época, observaremos un intercambio cultural importante entre las diferentes generaciones según el momento y la situación política y cultural de cada país (véase: cap. 3.2).

Premisa nº 2: Existen paradigmas culturales que determinan el préstamo que tal o cual cultura pueda hacer a otra. Estos modelos deben ser estudiados por un análisis de los vehículos político-culturales que facilitan la transferencia cultural tanto en sus características institucionales como en las redes que se constituyen. En el nivel de estas redes se une la articulación entre el contenido de un pensamiento transmitido y los riesgos sociales que éste representa tanto en el país de acogida como en el país de origen, como quizás entre una recepción erudita y una popular. La interdependencia de las transferencias culturales y las transferencias de infraestructuras proporcionan en sus aplicaciones un hilo conductor indispensable que permite establecer una topografía de las transferencias.¹²⁸

En el cuarto y quinto capítulo examinaremos la construcción de un referente cultural alemán en la prensa literaria española. La prensa de la época de entreguerras proporcionó unos vehículos de transferencia cultural especialmente interesantes, tanto en su característica institucional e individual (escritores, periodistas, traductores, etc.) como en sus redes, “un conjunto de personas entre las que funciona un circuito de intercambios epistolares u orales”¹²⁹. Estudiaremos las publicaciones literarias de las revistas culturales *La Pluma* y *la Revista de Occidente* y las hojas culturales de *La Gaceta Literaria* y *El Sol*. En un capítulo específico examinaremos las características de algunos mediadores individuales, un grupo de personas relacionadas con la prensa, la cultura, la literatura o el teatro, que tuvieron un papel considerable para la construcción de un referente cultural alemán en la literatura y el teatro (véase: cap. V.).

Premisa nº 3: La hermenéutica es el estudio del funcionamiento ideológico de un referente que permite el análisis de su construcción, lo que desplaza las cronologías, sitúa el referente en una nueva dimensión haciendo aparecer documentos nuevos, cuya fidelidad o infidelidad pierde pertinencia en pro de los intercambios interculturales.¹³⁰

Es el punto más discutido de la metodología de Espagne y Werner dado que no se trata de un estudio hermenéutico sino del análisis de una transferencia cultural de un país de origen a un país receptor. Nuestro último capítulo será un ejercicio de interpretación textual de la obra teatral *Gas* de Georg Kaiser (1918) y el ensayo filosófico *La rebelión de las masas* de Ortega, publicado en 1929 en las páginas literarias de *El Sol*. Escogimos el drama de Kaiser por el interés atribuido al tema —la lucha de la masa obrera en un mundo industrializado— posible razón por lo que el drama se representó relativamente pronto, en

¹²⁸ *Ibíd.*

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 209.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 216.

1926, en un escenario barcelonés, mientras que su puesta en escena en Madrid tendría lugar pocos meses antes del estallido de la Guerra Civil Española. Ambas obras —ejemplos claros del dominio coyuntural sobre la utilización de un pensamiento (premisa nº 1)— tienen el tema de las masas como idea central aunque son de ideología diferente: la obra teatral de Kaiser tiene una fuerte carga político-social —hay que tener en cuenta que Kaiser escribió su drama a finales de la I Guerra Mundial—, mientras que el ensayo filosófico de Ortega y Gasset refleja un elitismo pronunciado. Será un estudio literario-cultural comparado desde la perspectiva de la transculturalidad que implicará un análisis de los dos sistemas discursivos.

III. LA COYUNTURA

3. Contexto histórico-social y cultural en Alemania y España (1919-1936)

“Toda la vida cultural del período de entreguerras —escribe Juan Pablo Fusi— [...] estuvo de alguna manera marcada ante todo por la conciencia de la crisis de la civilización europea y occidental provocada por la Primera Guerra Mundial”¹³¹. Sintetizar en unas pocas páginas lo que significó la época de entreguerras para Alemania y España es todo un reto. Lo es todavía más si examinamos el complejo entramado en el que la historia y la cultura, el arte y la literatura, estuvieron íntimamente involucrados. No obstante, queremos subrayar que la crisis favoreció especialmente la transferencia cultural entre los países que buscaron en la cultura ajena soluciones para salir de la depresión y para renovar modelos culturales que se habían quedado obsoletos.

Hemos visto con anterioridad la importancia de cada coyuntura para la transmisión cultural de un país a otro. A continuación examinaremos, brevemente, el trasfondo histórico, económico y social del periodo de entreguerras que marcó ambas sociedades, para investigar luego el contexto cultural, los intereses comunes, las divergencias y, sobre todo, su *modus operandi*, la integración del periodismo, en general, y de la prensa literaria, en particular, en un complejo sistema de relaciones sociales, culturales, políticas y económicas. La prensa tuvo en todo esto un importante papel que proporcionará, en la época de entreguerras, un intercambio cultural considerable entre Alemania y España interrumpido por la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial.

3.1. Marco político-económico y estructura social

Tras el desastre de la Primera Guerra Mundial, Alemania cae en un estado de desorientación y soledad que muy bien podría compararse con la depresión que España vivió en 1898 tras la pérdida de sus últimas colonias. En su posición de perdedor de guerra ve en Francia y en Inglaterra a sus mayores enemigos orientándose por este motivo hacia España, un país de tradición conservadora, en el que busca afinidades para superar la depresión nacional y espiritual. Por otro lado, con la recién estrenada República de Weimar (1919-1933), la intención de la propaganda política alemana se centrará, en

¹³¹ Juan Pablo Fusi Aizpurúa, “La cultura europea 1919-1939”. En: *Desde Occidente. 70 años de la Revista de Occidente*, Madrid: 1993, pp. 28-41.

primer lugar, en el interés por encontrar en España —país neutral en la Primera Guerra Mundial— un aliado, capaz de sacar a Alemania de su soledad política y económica buscando nuevos mercados para la industria alemana en España y Latinoamérica. En 1925 el Ministro de Asuntos Exteriores, Gustav Stresemann, anuncia en el *Reichstag*: “Unsere Beziehungen zu Spanien zeichnen sich seit Jahrhunderten durch eine ungetrübte Freundschaft aus, die uns durch zahlreiche kulturelle Interessen verbindet und durch keine politischen Widersprüche getrennt wird”¹³².

Sin embargo, es con la República de Weimar y gracias a sus planteamientos específicos sobre el papel de la cultura en el marco de la política exterior, cuando puede hablarse de política cultural exterior de Alemania con respecto a España¹³³. Y fue, sobre todo, por la postura de neutralidad de España en la Primera Guerra Mundial y las manifestaciones de solidaridad de determinados círculos de científicos españoles, como respuesta al boicot internacional impuesto a la ciencia alemana, por lo que se creó el clima adecuado para este tipo de relaciones aprovechadas hábilmente por la propaganda política-cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores alemán¹³⁴.

No obstante, desde el principio de la Dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) las relaciones políticas y económicas no fueron tan fructuosas como se esperaba del lado alemán. Sólo sería en la segunda mitad de los años veinte, a través de la amistad personal del cónsul alemán, Conde Welczeck, con el rey Alfonso XIII y Primo de Rivera, cuando pudo llegarse a un tratado comercial entre ambos países para proteger la agricultura en las dos direcciones aumentándose, además, las importaciones industriales alemanas a España. Esta sintonía política y económica duraría cinco años. A finales de la Dictadura de Primo de Rivera y principios de la Segunda República española (1931-1939) las relaciones económicas entre ambos países empeoraron como se puede deducir de una declaración del Ministerio de Asuntos Exteriores alemán en 1930:

¹³² Ramin Alexander Sepasgosarianj, *Eine ungetrübte Freundschaft? Deutschland und Spanien 1918-1933*. Saarbrücken: 1993, p. 1. Cit. por Walther L. Bernecker, “Luis Araquistáin y la crisis de la República de Weimar”. En: Jaime Salas / Dietrich Briesemeister, *Las Influencias de las culturas académicas...*, op.cit., pp. 111-127, aquí: p. 112.

¹³³ Jesús de la Hera Martínez, “La política cultural de la República de Weimar en España hasta 1931”. En: *La política cultural...*, op.cit., pp. 35-144, aquí: p. 35.

¹³⁴ Numerosos artículos aparecidos durante este periodo, principalmente en la prensa alemana, muestran la importancia de este tipo de relaciones: Ludwig Forg, “Deutsch-spanische Kulturbeziehung im wissenschaftlichen Pressearchiv”. En: *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, vol. 5, 1935, pp. 423-451. — G. Schreiber, “Spanien und Deutschland. Ihre kulturpolitischen Beziehungen”. En: *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, Serie I, Vol. I, 1928, pp. 1-92. — J. Froberger, “Deutschlands wissenschaftliche Beziehungen zu Spanien”. En: *Kölnische Volkszeitung* (9.11.1928). — O. Boelitz, “Die geistigen Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien”. En: *Deutsche Allgemeine Zeitung* (18.7.1929). — H.J. Hüffer, “Deutsch-spanische Kulturbeziehungen in Vergangenheit und Gegenwart”. En: *Germania* (3.8.1929). Cit. por: Jesús de la Hera, op.cit., nota pie de pág. núm. 1, p. 35.

Nach dem Rücktritt von Primo de Rivera hat sich leider eine anwachsende Anspannung seitens Spaniens bezüglich unserer Geschäftsverhandlungen über konkrete Fragen herausgestellt. Und wenn während der Zeit der Diktatur die heiklesten Themen im Entgegenkommen behandelt werden konnten, werden uns nun bei der kleinsten Gelegenheit Hindernisse in den Weg gestellt.¹³⁵

Esta inestabilidad política sorprende, “en un momento en el que ambos estados eran repúblicas democrático-parlamentarias y que en cuanto al tipo de sistema estaban más cerca de lo que estuviesen en su momento la monarquía dictatorial española y la República de Weimar”¹³⁶. De todas formas es un hecho que las relaciones políticas entre el gobierno del *Reich* alemán y el gobierno de Madrid se fueron deteriorando poco a poco hasta la Guerra Civil española aunque no se interrumpieron de todo.

El período histórico y político de entreguerras visto desde la perspectiva española, es también una época igualmente de profunda crisis política y social que el historiador José María Jover Zamora¹³⁷ divide en tres etapas, cada una de las cuales cubre aproximadamente un sexenio. La primera etapa (1917-1923) corresponde a un “ciclo revolucionario” de dimensiones europeas. Esta época termina con la descomposición del sistema político basado en la Constitución de Cánovas, afirmándose la fuerza de un movimiento obrero movido por las dificultades económicas causadas por la vertiginosa subida de precios y —en sus cuadros dirigentes— por el ejemplo de la revolución bolchevique. También se acentúa el descontento de una poderosa fuerza social —el Ejército— que contemplaba con mirada impaciente las miserias de la vida política.

La segunda etapa (1923-1930) corresponde a un “ciclo general de prosperidad”, los llamados “años de esperanza”, los felices años veinte de Europa. Durante esta etapa, que corresponde al periodo dictatorial del general Primo de Rivera, el Ejército se adueña del poder, da por liquidado el sistema parlamentario y busca un acercamiento y entendimiento con el movimiento obrero.

La tercera etapa (1931-1936) pertenece a un “ciclo general de depresión”, de miedo y de violencia, presidido por el espectro de la “gran crisis” de 1929, cargada, como en toda Europa, de consecuencias políticas, sociales y morales. En España se asiste al fin de la monarquía (1931) y al surgimiento una Segunda República en la que la inmensa mayoría del pueblo español veía la materialización de una nueva España. Fue el espejismo de unas

¹³⁵ Nota del Consejero de Legación von Heeren (6-12-1930). En: *Akten zur Deutschen Auswärtigen Politik (ADAP)* (1982). Cit. por Walther L. Bernecker, “Luis Araquistáin y la crisis...”, art. cit., p. 114.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹³⁷ José María Jover Zamora, “La radicalización de la crisis política (1917-1931)”. En: Antonio Ubieto, Juan Reglá, José María Jover, Carlos Seco, *Introducción a la Historia de España*. Barcelona: 1965, pp. 707-716, aquí: p. 707.

cuantas horas mágicas que muy pronto mostraría su verdadera cara impuesta por las masas trabajadoras. “¡No es esto!”, fue la frase de decepción de Ortega y Gasset —del ala más derechista de la República y hasta entonces “voz de la conciencia nacional”— cuando aparecieron las atroces tensiones surgidas de la desintegración social y política. La exaltación del pueblo español —el ala gobernante de la izquierda— terminará en una guerra civil (1936-1939) que quedará implicada en la problemática europea de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

No hay que subrayar que la historia política, económica y social española de los años veinte y treinta estuvo íntimamente relacionada con la europea: En toda Europa el desarrollo industrial y técnico había tenido una dimensión constructiva: la producción de bienes económicos y la elevación del nivel de vida. Sin embargo también va a tener una dimensión destructiva tanto a nivel humano —las revueltas de las masas obreras— como a nivel internacional, en la que los pueblos enfurecidos se sirvieron de la alta tecnología bélica para la matanza en masa de seres humanos durante las dos guerras mundiales.

Revueltas, violencia y guerras fueron la tónica de la primera mitad del siglo veinte. El libro del belga Jorge Sorel *Reflexiones sobre la violencia*, de 1907, constituye una muestra significativa de este estado de ánimo colectivo; la obra servirá de inspiración respectivamente al movimiento bolchevique y al movimiento fascista. La invocación del derecho, del valor inherente a cada persona humana, de la paz y del compromiso justo, parece quebrarse en este período contradictorio de la historia occidental. Los hechos, vistos desde la perspectiva histórica, demuestran en qué medida un progreso científico y técnico extraordinario es compatible con un extraordinario retroceso moral. Dicho de otra manera: si lo que define como elevada a una civilización determinada es el respeto a la vida y a la dignidad humana, la llamada “era de la violencia” constituirá una época de franco retroceso.

La grave crisis política y social causará una profunda crisis espiritual tanto en España como en la Europa del primer tercio del siglo XX. Su aspecto más característico será una subordinación de los valores morales a los valores vitales en los que la ética cristiana se estimó superada. Desde la izquierda y desde la derecha se exalta el valor de la “acción directa”, del combate, del aplastamiento físico del adversario para imponer las propias ideas, el propio interés de explotación. La lucha de clases traerá consigo la emancipación de los oprimidos en un clima de violencia, de segregación social, en el que se debaten las numerosas agrupaciones del movimiento obrero; problemática que también trascenderá a la cultura como se verá más abajo en el contexto literario. La falta de sensibilidad social de

determinados sectores del catolicismo español, en las clases medias y elevadas, el escaso respeto hacia los sentimientos de la mayoría de la gente por parte de algunos grupos intelectuales y el laicismo de las nuevas clases trabajadoras, serán los tres factores más relevantes de la mencionada crisis espiritual.

3.2. Manifestaciones artísticas — contextos literarios

La crisis política y social va a extenderse al campo de la cultura como con anterioridad había ocurrido tras la derrota en la guerra contra los Estados Unidos (1998), que dio nombre a la generación del 98, entendiéndose por tal —según Jover Zamora— al conjunto de pensadores y escritores nacidos entre 1865 y 1875. Entre estos pensadores, que crecieron durante la Restauración, se perfilan dos grupos: el de los literatos y el de los historiadores, sociólogos y hombres de ciencia. Dentro del primer grupo hay que recordar a los vascos Miguel de Unamuno (nacido en Bilbao, 1864) y Pío Baroja (San Sebastián, 1972), al granadino Ganivet, muerto prematuramente (1865-1898); al gallego Valle-Inclán (nacido en 1866); a los prosistas levantinos Martínez Ruiz “Azorín” (Monóvar, 1873) y Gabriel Miró (Orihuela, 1879) y a tres poetas andaluces: Manuel y Antonio Machado (Sevilla, 1874 y 1875) y Juan Ramón Jiménez (Palos de Moguer, 1881). Todos ellos, junto al poeta Rubén Darío (Nicaragua 1867) —introdutor del modernismo en la literatura española—, pertenecen al conjunto de escritores del ciclo estético “modernista”, una corriente dentro de la “Edad de Plata” (1902-1936). En el grupo de los historiadores e investigadores hay que recordar, en primer lugar, a Joaquín Costa (1846) que se dedicó a analizar la situación en que quedaba España tras la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Surge así —entre 1898 y 1914— la llamada “literatura del Desastre”, con el afán de encontrar una fórmula capaz de “regenerar” una sociedad sumergida en una profunda crisis de identidad. Igualmente hay que mencionar al filólogo y historiador Ramón Menéndez Pidal (La Coruña, 1869), director del *Centro de Estudios Históricos* y a su maestro, el historiador Marcelino Menéndez Pelayo (Santander 1856), ambos catedráticos de la Universidad de Madrid.

En su conjunto, los hombres de la generación del 98 publican sus obras entre 1898 y la Primera Guerra Mundial. Sus escritos reflejan la actitud española ante la crisis espiritual de comienzos de siglo, su búsqueda firme en qué creer para encontrar una respuesta a los grandes interrogantes de la vida que plantea toda cultura. En 1918, Miguel de Unamuno se

pregunta sobre el origen de aquella búsqueda obsesiva y errática, iniciada en 1898, en que habían de coincidir los miembros de su generación: “No nos buscábamos unos a otros, sino que cada cual buscaba su pueblo. O mejor dicho, su público. La patria que buscamos era un público”¹³⁸. Los hombres del 98 entendían por público una masa culta, integrada en un proyecto común de índole nacional, sensible al lirismo y a esa espiritualidad democrática y progresista difundida por el regeneracionismo.

En este sentido es especialmente interesante e importante para la transferencia cultural, el pensamiento de Miguel de Unamuno, en particular su obra *Del sentimiento trágico de la vida en el hombre y en los pueblos* (1913). Fue Unamuno, junto a Ramón Pérez de Ayala y Ortega y Gasset, el pensador más estudiado por los romanistas de habla alemana como Karl Vossler¹³⁹, Leo Spitzer, Ernst Robert Curtius¹⁴⁰ y Víctor Klemperer¹⁴¹, que percibieron en los pensadores españoles una sólida base para salir de su propia depresión en la que la intelectualidad alemana estaba sumergida tras la derrota de la Primera Guerra Mundial¹⁴². Fue, sobre todo, *Das tragische Lebensgefühl* de Unamuno, la obra que cautivó a Curtius reflejándose en su ensayo “Spanische Perspektiven” (1924), en el que busca paralelismos entre los dos países en crisis. Es significativo, y así lo queremos subrayar, el hecho de que los hombres de la generación del 98 y del 14 junto con los romanistas alemanes tuvieran una “función de puente” importante para la transmisión de la cultura que fue especialmente fructífera durante esta época de crisis.

Por otro lado, hay que señalar, que España vive, en el ambiente cultural, un período de apogeo, la ya mencionada “Edad de Plata”, que se perfila por una parte en un esfuerzo intelectual de europeización —es la época en la que los universitarios españoles marchan a formarse en Alemania o Inglaterra y los artistas estudian largos años en París— y por otra en la integración de unos elementos técnicos y formales específicamente españoles que aportan a la cultura occidental nombres como Antonio Gaudí, Pablo Ruiz Picasso, Joan Miró o Salvador Dalí, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla o Luis Buñuel, el más joven de ellos. Los historiadores suelen distinguir varias generaciones, y hasta

¹³⁸ Cit. por José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid:1983, p. 148.

¹³⁹ Karl Vossler, “Die Bedeutung der spanischen Kultur für Europa“. En: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 8, 1930, pp. 33-60 y 402-417. Cit. en: Thomas Bräutigam, *Hispanistik im Dritten Reich*, Frankfurt:1997, p. 46.

¹⁴⁰ Ernst Robert Curtius, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Bern: 1950, pp. 247-287

¹⁴¹ Victor Klemperer, “Die Weltstellung der spanischen Sprache und Literatur“. En: *Romanische Sonderart*. München: 1926, pp. 402-411.

¹⁴² Para más información véase: Dietrich Briesemeister, “El auge del hispanismo alemán (1918-1933)“. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds.), *Las influencias de las culturas académicas...* - Op.cit., pp. 267-286. Véase también: Walther L. Bernecker, “Luis Araquistáin...“, art. cit., pp. 111-127.

“promociones diversas” dentro de cada una de ellas: la “generación del 98”, la “generación novecentista” o la “generación de 1914” y finalmente, la “generación de 1927”. Son, sobre todo, las dos últimas generaciones las que han sido objeto de nuestro estudio por coincidir con la generación expresionista alemana.

3.2.1. Las vanguardias: mezcla y fermentación de un pozo artístico

Teniendo en cuenta el sustrato político y cultural de principios de siglo, se entiende que las vanguardias surjan del llamado “modernismo sociológico”, residuo que —como subraya Sánchez Vidal— prolifera hasta la Primera Guerra Mundial: “Es un proceso similar al del expresionismo alemán (1914-1925), la fermentación de ese pozo —mezcla de naturalismo, nietzschenismo, bohemia ‘y otras hierbas’— que cuajará en última instancia en la levadura vanguardista”¹⁴³. Su culminación se detecta en el “esperpento” de Valle-Inclán, palabra que él mismo pronuncia por vez primera en 1920 tras la Primera Guerra Mundial como fórmula que denuncia la farsa política. Se coloca así entre las escuelas artísticas europeas —el simbolismo, cubismo, futurismo, expresionismo, surrealismo— que buscan dar una respuesta a una sociedad en crisis carente de normas y sueños. El resultado fue una revolución estética en la pintura, la música, la literatura y el cine que se reflejará a diario en la prensa —nuestro objeto de estudio a partir del próximo capítulo— que, ya desde finales del siglo XIX, se estableció como medio de difusión masiva para las noticias, la política, las comunicaciones propagandísticas, los sucesos, los pronósticos apocalípticos, el arte, la literatura, el teatro y el cine.

Los artistas denuncian en sus obras el mundo existente volcándose en la construcción de nuevos mundos a través del azar, la casualidad o lo fortuito. En España, la pintura surrealista pronto tomará dos direcciones, la abstracción y la figuración. Joan Miró es probablemente la figura más importante del surrealismo abstracto. Entre los figurativos destaca Salvador Dalí, con una técnica precisa vinculada a asociaciones insólitas y a una atmósfera onírica y delirante. También el cine español participa del surrealismo, gracias a Luis Buñuel, cuyas dos producciones más interesantes serán *Un perro andaluz* (1928) y

¹⁴³ Agustín Sánchez Vidal, “La cultura española de vanguardia”. En: Harald Wentzlaff-Eggebert, *Las Vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*. Madrid: 1999, p. 342.

La edad de oro (1930) donde cuenta con la colaboración del alemán Max Ernst¹⁴⁴ y Salvador Dalí. Pablo Picasso se hizo presente en todos estos movimientos en los que, entre 1925 y 1935, el método cubista está al servicio del mundo onírico del surrealismo. Gracias a estos artistas, el surrealismo puede considerarse, junto al expresionismo, como el movimiento estético e intelectual más influyente de los años de entreguerras.

El expresionismo alemán —que surgió primero en la pintura y la lírica— se dedica a ahondar en el arte de los pueblos primitivos, en el de los inexpertos, los niños, los enfermos mentales, mostrando de este modo su desconfianza ante la razón, destructora de la armonía del mundo. Seguidores de esta tendencia fueron —por nombrar sólo algunos— Franz Marc, precursor del expresionismo, o artistas como Kandinsky, Kokoschka, Chagall, Paul Klee o Ernst Ludwig Kirchner. Por otro lado, el expresionismo influyó en la música (Igor Stravinsky) y especialmente en el cine alemán como, por ejemplo, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, o las primeras películas de Fritz Lang *Der müde Tod* (1921), *Doktor Mabuse* (1922) y *Metropolis* (1926) todas de renombre internacional.

Ya se ha visto con anterioridad que el marco histórico y social y el arte estuvieron íntimamente relacionados tanto en Alemania como en España. Lo refleja, sobre todo, el teatro expresionista con temas existenciales: la revolución de las masas, el sentimiento de catástrofe, la decadencia de una sociedad sin valores y la soledad del individuo ante un mundo industrial inhóspito. Con el drama expresionista se intenta sentar las bases para dar sentido a la guerra y a la destrucción del viejo mundo burgués, del mundo de los capitalistas y militares, de los profesores y pastores, valiéndose de dos motivos dominantes: Por un lado tenemos el enfrentamiento de los hijos contra los padres, el odio a la sociedad burguesa —iniciado ya antes de la Primera Guerra Mundial y llegando a su culminación tras el desastre de la guerra— y, por otro lado, está la búsqueda del hombre nuevo para la construcción de un mundo mejor. Son ideas divergentes como lo vemos en *Gas* de Georg Kaiser como también en *La rebelión de las masas*, de Ortega y Gasset, obras que serán objeto de nuestro estudio en el sexto capítulo de este trabajo.

En España, el teatro alemán de Georg Kaiser, Ferdinand Bruckner y Ernst Toller abrió —junto a la escenografía moderna al estilo de Piscator y Max Reinhardt, Copeau, Bragalia y Appia— el camino hacia un nuevo teatro comprometido que se moverá entre el

¹⁴⁴ Max Ernst (1891-1976), figura fundamental tanto en el movimiento dadá como en el surrealismo, utilizó una variedad de técnicas, estilos y materiales para expresar, sobre todo, el mundo de los sueños y la imaginación.

surrealismo y el expresionismo. Entre los dramaturgos españoles con “influencia expresionista”¹⁴⁵ se citan al esperpéntico Valle-Inclán, nombrado con anterioridad, con *Luces de bohemia* (1920), Claudio de la Torre que en *Tic-tac* (1926) refleja un mundo onírico, Azorín con *Brandy, mucho brandy* (1927), Ramón Gómez de la Serna —según Guillermo de Torre, máximo representante del vanguardismo español— “cuya obra atraviesa esa época constituyendo por sí solo una vanguardia”¹⁴⁶; Alberti y García Lorca, el último con su obra *Así que pasen cinco años* (1926) y *El público* (1933). Son obras, todas ellas, en las que el surrealismo y el expresionismo se mezclan, un campo de investigación al que en el pasado en España no se prestó suficiente atención.

El teatro español de vanguardia fue un laboratorio de experimentación para la creación de un teatro moderno, proyecto en el que participaron prácticamente todos los artistas de formación vanguardista. Hay un sinfín de nombres y grupos de teatro como el “Teatro de Arte” del empresario Gregorio Martínez Sierra; Cipriano de Rivas Cherif, que contaba con la colaboración de Felipe Lluch, para “El Caracol” y su “Teatro Escuela de Arte”; “La Barraca” de Federico García Lorca, grupo en el que colaboraron el pintor José Caballero o los escenógrafos Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann y Rafael Barradas así como compositores como Manuel de Falla o Joaquín Turina. Aquella vanguardia artística buscaba su vínculo en primer lugar con la cultura popular como aparece en el teatro de Lorca *Bodas de Sangre*, de 1933 y *La casa de Bernarda Alba* —drama de mujeres en los pueblos de España— que no llegaría a representarse hasta 1945 en Buenos Aires. El teatro expresionista alemán, en cambio, se dará a conocer en España a partir de la segunda mitad de los años veinte gracias a las traducciones publicadas en la *Revista de Occidente* (véase: apartado 4.1.2.2.1.) y puestas en escena más tarde por los grupos teatrales vanguardistas mencionados con anterioridad.

Para la divulgación de las diferentes corrientes artísticas europeas y su transferencia, interpretación, adaptación y asimilación, según la situación interna de cada país, fue importante la prensa literaria que, desde principios del siglo XX se hizo eco de las

¹⁴⁵ La “influencia expresionista” sobre los movimientos de vanguardia española así como si hubo o no una vanguardia española (*La Gaceta Literaria*, 1930) pierde interés en el presente llevando la discusión a un campo de investigación transnacional, europeo: “Se trata de cambiar el enfoque, cuestionándose hasta qué punto los vanguardistas se consideran todavía pertenecientes a una entidad cultural nacional o si, por el contrario, no se consideran participantes de un espíritu revolucionario internacional aunque se adhieren a grupos o movimientos locales”. Harald Wentzlaff-Eggebert, “Literatura, artes y vida en las vanguardias españolas”. En: *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: 1998, pp. 47-53, aquí: p. 48.

¹⁴⁶ Guillermo de Torre, “¿Qué es la Vanguardia?”. En: *Gaceta Literaria*, núms. 81-94, 1 de junio a 15 de noviembre de 1930.

novedades artísticas más recientes en toda Europa. Las consecuencias de este “tráfico cultural” es un entramado de diferentes estilos y corrientes artísticas lo que significa llevar a cabo una verdadera labor de exégeta para su posterior interpretación que siempre será criticable, según el punto de vista, la época y los esfuerzos sucesivos para el entendimiento del otro¹⁴⁷.

El arte moderno de principios del siglo XX fue especialmente escurridizo, complejo para su interpretación, que —según el historiador catalán, Josep Pijoan— “obliga a revisar todo el universo”¹⁴⁸. Se tiene la impresión de que todas las cosas pueden ser de mil maneras, son muy diferentes entre sí pero unidas por un mismo intento: la expresión artística de la vanguardia, de dos vanguardias “que, según José-Carlos Mainer, tienen la crisis financiera mundial de 1929 como bisagra divisoria entre los felices veinte con el inicio del descubrimiento de lo vanguardista —testimonio de un mundo banal y apresurado— y los inhóspitos años treinta con una profunda crisis de identidad en la que predominan los valores del compromiso sobre la simplicidad que caracterizó la década precedente”¹⁴⁹. El arte de las vanguardias, toda esa mezcla de un pozo artístico, fue, sobre todo, la expresión de un mundo al revés que se reflejó en las revistas y periódicos culturales que abundaron en esta época y que plasmaron un nuevo mercado del arte, del que sólo podemos vislumbrar la punta del iceberg.

3.2.2. La prensa literaria — órgano de difusión cultural para un nuevo mercado del arte

No entenderíamos la trascendencia política, social y cultural de las obras de los pensadores y autores de los años veinte y treinta si sólo tuviéramos presentes sus libros. En efecto, no va a ser tanto el libro como la revista y el periódico, el órgano de difusión de la cultura europea que se importa y se exporta masivamente a través de los periódicos literarios de las grandes metrópolis.

En Alemania el centro del expresionismo está en dos periódicos que se publican en Berlín desde 1910. Nos referimos a los semanarios *Der Sturm* (1910-1932) —de tendencia

¹⁴⁷ Espagne y Werner, art.cit., p. 212.

¹⁴⁸ Josep Pijoan, *Historia del arte: El arte a través de la Historia*. Barcelona: 1914. Cit. en: José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939) — Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: 1999, p. 171.

¹⁴⁹ José-Carlos Mainer, “Las dos vanguardias: los felices veinte y los hoscós treinta”. En: *La Edad de Plata...*, op.cit., p. 181.

fundamentalmente literaria y plástica— cuyo editor Herwarth Walden¹⁵⁰, junto a Franz Pfemfert, editor de *Die Aktion* (1911-1932), de carácter político y social, fueron los mentores y propagandistas más importantes de la generación expresionista. A partir de ese momento aparece un número de revistas culturales relativamente grande en toda Alemania —la mayoría de ellas de una vida muy corta y de tirada reducida—, en las que los autores expresionistas podían publicar sus artículos. En Múnich edita Heinrich Bachmair, y entre sus colaboradores se encuentra Hugo Ball, Johannes R. Becher y Erich Mühsam; Ernst Rowohlt publica en Leipzig; Kurt Wolff funda en 1913 su propia editorial con su primer lector Kurt Pinthus, mientras que René Schickele edita a partir de 1913 los *Weißer Blätter* en Leipzig. Este último, a partir de 1915, toma el camino del destierro —huye de la censura de guerra— y se establece en Zúrich. Otros centros editoriales importantes en esa época son las ciudades de Kiel, Hamburgo y Dresde, así como Viena, Innsbruck y Praga. Es importante subrayar que el espíritu del “activismo artístico” se incrementa durante el expresionismo a través de las revistas que representan, con sus manifestaciones de arte, una “literatura de choque” (Félix Bertaux¹⁵¹) para revolucionar la estética, de ahí su importancia.

La situación de la prensa literaria española no fue muy distinta. Llamen la atención los siguientes datos recogidos por el historiador Jover Seco, que reflejan la importancia creciente de la prensa periodística o literaria en la época que aquí nos interesa:

En 1900 se publicaban en España 1136 periódicos, de toda clase, cifra que se duplicó en 1923. *ABC* nace, como diario, en 1905: iniciará el empleo de los fotograbados en los diarios, y no tardará en arrollar a *El Imparcial*, que era, por entonces, el periódico de la mañana más leído; *ABC* representa la tendencia monárquica, constitucional y parlamentaria de signo conservador. En 1910 aparecerá *El Debate*, diario católico no adscrito a partido político alguno. *El Sol* y *La Voz* (1917) representan típicamente la tendencia liberal, europeizante, de los intelectuales españoles de la época.¹⁵²

Antes de examinar el amplio entramado artístico y cultural publicado en algunos periódicos culturales españoles (véase: cap. IV) nos hemos preguntado por la trascendencia, la repercusión y los lectores de la prensa literaria durante la época de entreguerras. Desde finales del XIX y principios del siglo XX hay una serie de cambios sociológicos y demográficos que favorecieron la incorporación de un nuevo público. ¿Cuáles eran los nuevos lectores, qué temas interesaban y en qué periódicos literarios se

¹⁵⁰ Walden dispone, además, de librería propia en la que organiza algunas exposiciones de arte: En 1912 expone por primera vez en Alemania las obras de los futuristas italianos y en 1913 organiza el *Ersten Deutschen Herbstsalon* con cuadros de “Expresionistas, Kubistas y Futuristas”. Véase: Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne. 1880-1933*. Stuttgart : 1998, p. 141.

¹⁵¹ Félix Bertaux, *Panorama de la Littérature allemande contemporaine*. Paris: 1928.

¹⁵² José María Jover Seco, “Edad de Plata”, art.cit., p. 730.

debatían las nuevas tendencias artísticas? Según José-Carlos Mainer hay varios aspectos que determinan la existencia de un nuevo público en España y que influyen a su vez en la nueva literatura y en un cambio en el mercado literario:

1. La importancia de lo urbano con la fascinación positiva por la megalópolis y la denuncia de la miseria urbana donde ofende la pobreza de sus suburbios. Lo pertinente de la gran ciudad, a efectos de la nueva literatura, se basa en dos puntos: la consideración de su magnitud —que lleva aparejados los contrastes, los misterios, los dolorosos anonimatos de vidas y muertes— y la confirmación de ser un nuevo mercado de arte.

2. Remover la conciencia de las clases medias que plasman su frustración histórica en un trío de sentimientos conocidos: el anticaciquismo, el anticlericalismo y el antimilitarismo que son, en cierto modo, un rechazo a la esclerosis burocrática y a la inanidad amenazante del Estado y que enlazan —así piensa Mainer— con formas artísticas que presentan una fragmentación estética de la realidad tal y como se expresa a través de la crónica como género periodístico o la novela corta como etapa de la vida.

3. La incorporación de ciertos sectores obreros, la clase media baja —(los republicanos urbanos de Barcelona y Valencia) y el proletariado “consciente”— a los circuitos de la cultura de masas —periodística o literaria— aportará, por una parte, un “tinte social” a la nueva literatura, en gran parte periodística, y, por otra parte, actuará como “estímulo renovador” de la conciencia artística¹⁵³.

La fragmentación estética y temática de la realidad y la fascinación por la megalópolis, las máquinas, los medios de comunicación y el cine influyeron a partir de 1910 sobre las nuevas formas de percepción en la prensa y en la literatura. Es una percepción distorsionada de un mundo cada vez más complejo y rápido junto a la pérdida de orientación y a la desintegración de sus personajes. En la literatura alemana es Alfred Döblin que propaga el *Kinostil* en su gran novela de la “Moderne”, *Berlin Alexanderplatz* (1929), mientras que, ya años atrás, su épica había alcanzado la cumbre de su obra con la novela futurista *Berge, Meere und Giganten* (1924), en la que coloca la masa en el centro de la historia.

¹⁵³ José-María Mainer, “Nueva literatura, nuevos públicos”. *La doma de la quimera: ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. Madrid: 2004, pp. 181-218, aquí: p. 196.

La masa y la “remoción de la conciencia de las clases medias” (Mainer) son también los protagonistas de *La rebelión de las masas* (1929) de Ortega y Gasset y del drama *Gas* (1918) de Georg Kaiser que desemboca, finalmente, en la destrucción del mundo por un gas tóxico. Es el *Zerfall der Werte*, la pérdida del orden y el sin-sentido de la vida para el individuo moderno tal y como lo acusó el escritor Franz Werfel en unas declaraciones en la revista *Die Aktion* pocos meses después del estallido de la Primera Guerra Mundial:

Wir sind alle hineingestellt in eine fürchterliche Unübersehbarkeit, der Reichtum der Einsichten und Organismen trug Verzweiflung und Wahnsinn in uns hinein, wir stehen machtlos der Einzelheit gegenüber, die keine Ordnung zur Einheit macht, es scheint, das *Und* zwischen den Dingen ist rebellisch geworden, alles liegt unverbindbar auf dem Haufen, und eine neue entsetzliche Einsamkeit macht das Leben stumm.¹⁵⁴

Un medio de expresión importante de las vanguardias españolas es la revista *Prometeo*, creada en 1908 por Javier Gómez de la Serna, que será el principal exponente del espíritu del modernismo, de su vocación social y literaria y de su voluntad de ruptura con la “literatura de antaño”, según declara Ramón Gómez de la Serna en el número VI de *Prometeo*. De esta manera —según los investigadores Sáiz y Fuentes— se daba la posibilidad de una ampliación del mercado literario a partir de las pautas estéticas y temáticas del modernismo y de una relación más intensa entre periodismo y literatura, dado que “la revista y el periódico se presentaban como el medio más propicio para una convergencia entre el nuevo público y la nueva literatura”¹⁵⁵.

A partir de los años veinte, los periódicos culturales *España*, *Revista de Occidente* y *La Pluma* —que, al igual que ocurrió con revistas similares en Alemania, fueron de corta vida y tuvieron enormes problemas económicos debidos a la escasez de lectores— iban al encuentro de un público, al que creían ya maduro para una reflexión cultural exigente. Hubo abundancia de autores, pluralidad de estilos y sensibilidades, encuentros de distintas generaciones intelectuales de la “Edad de Plata” y coincidencia en un compromiso común con la sociedad y con el arte. Tras la desaparición de *España*, Ortega funda con Nicolás María Urgoiti el diario liberal *El Sol* (1917-1936) y años más tarde su propia revista, la *Revista de Occidente* (1923-1936). Esta última servirá de foro abierto para los grandes debates de la sociedad española y de la civilización occidental así como para la publicación y traducción de la nueva literatura nacional e internacional por lo que desde el

¹⁵⁴ Franz Werfel, “Aphorismen zu diesem Jahr”. En: *Die Aktion* 4 (1914), 5. Dezember, p. 903.

¹⁵⁵ María Dolores Sáiz García / Juan Francisco Fuentes Aragonés, “La prensa como fuente histórica”. En: Miguel Artola / Manuel Pérez Ledesma / Juan Pro Ruiz, *Enciclopedia de Historia de España*. Madrid: 1993, pp. 525-579, aquí: p. 567.

primer momento llamó nuestra atención. En 1927 se funda *La Gaceta Literaria* que —según el saludo de Ortega y Gasset en el primer número— venía a recoger el testigo dejado por el periódico *España*, convirtiendo la literatura en “suceso de actualidad”. Las huellas orteguianas también aparecen a la hora de fundar *Cruz y Raya* (1933-1936) que, según Mainer, “aunó el espíritu de contradicción de Unamuno, el populismo machadiano y el voluntarismo histórico de Ortega”¹⁵⁶ mientras que desde la extrema izquierda Luis Araquistáin funda en 1934 *Leviatán*, de vinculación socialista que representará una opción intermedia entre la reflexión teórica —casi siempre de ámbito marxista— y la prensa política de opinión.

Las revistas literarias y el periodismo en general, en las páginas literarias o de opinión, son durante estos años un importante medio, con la resonancia y la rapidez necesarias para comunicar los distintos mensajes culturales ante una realidad que evolucionaba a una velocidad vertiginosa. La urgencia del momento hizo que los intelectuales españoles tuvieran que recurrir más que nunca a fórmulas de comunicación instantánea como la radio, utilizada, por ejemplo, por Ramón Gómez de la Serna, el diario o la revista de pensamiento de alta periodicidad. También es significativo que la *Revista de Occidente* diera lugar a una editorial importante para el plan cultural trazado por el propio Ortega, en la que se publicaron las obras de autores de renombre internacional.

Podemos afirmar que en aquellos años el periodismo, en su vertiente más culta, va por delante del libro como apoyo de la creación literaria, porque, y así opinan los investigadores Sáiz y Fuentes, “la prensa se adapta mejor a las necesidades comunicativas del pensamiento de vanguardia que la rigidez de las formas tradicionales de difusión de la cultura”¹⁵⁷. “En el principio fue la revista”, afirma Guillermo de Torre al comienzo de su “Elogio de las revistas”. Su elogio de la prensa literaria ofrece toda una serie de argumentos que, en gran medida, son válidos para cualquier coyuntura histórica de la cultura contemporánea:

Todo genuino movimiento literario, todo amanecer [...], ha tenido indefectiblemente su primera exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista, y, recíprocamente, puede volverse la oración por pasiva y afirmar que todo escritor o todo período sin expresión previa en revista no merece ser tomado en cuenta, salvo excepciones. La revista anticipa, presagia, descubre, polemiza. ‘Las revistas jóvenes son los borradores de la literatura del mañana’, dijo Valéry Larbaud...¹⁵⁸

¹⁵⁶ J.C. Mainer, *La Edad de Plata...*, op.cit., p. 315.

¹⁵⁷ María Dolores Sáiz García / Juan Francisco Fuentes Aragonés, “La prensa como fuente histórica”, art. cit., p. 568.

¹⁵⁸ Guillermo de Torre, “El 98 y el Modernismo en sus revistas. Elogio de las Revistas”. En: *Del 98 al Barroco*. Madrid: 1969.

La Guerra Civil española supondrá el fin de una fecunda etapa de agitación cultural vanguardista. Tras el éxodo masivo de los intelectuales españoles al extranjero, en particular a Hispanoamérica, se intentará continuar en el exilio una tradición cultural que, por el compromiso político de sus representantes, ya no tenía cabida en España donde el régimen de Franco anulaba toda posibilidad de libertad de expresión. El encuentro entre la literatura española e hispanoamericana también tuvo por escenario las respectivas revistas literarias de países de lengua española como Colombia, Venezuela, Cuba o Santo Domingo en las que varios miembros de la “generación del 27” reanudaron su trabajo publicista, apoderándose de la mayoría de ellos “la manía de escribir”¹⁵⁹.

3.3. Resumen

La recepción de la vanguardia se debate —subraya José-Carlos Mainer— entre la disgregación de la percepción y la voluntad de reconstrucción de una nueva forma que se define a su vez tanto por su variedad y su inestabilidad de doctrinas como también por su progresivo compromiso con la realidad contemporánea de unos años de dramáticas expectativas que transcurrieron entre las dos guerras mundiales¹⁶⁰. Y si ni siquiera la vanguardia española fue unitaria, cuanto más difícil nos fue encontrar similitudes entre las vanguardias españolas y el expresionismo alemán. Sin embargo, fueron precisamente estos complejos y traumáticos años coyunturales los que proporcionaron el hilo conductor para una historia cultural en común: la de una Europa de entre-guerras, con expresiones artísticas sorprendentemente análogas, hasta en sus contradicciones, para expresar el horror y la muerte, el levantamiento de las masas y la absoluta soledad humana, reflejada tanto en la estructura fragmentaria como en el alumbramiento de nuevas formas artísticas.

Queremos concluir este capítulo sobre la coyuntura de entreguerras con una observación de Ortega y Gasset: “Es en verdad sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo mismo y con toda Europa que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones artísticas”¹⁶¹. La solidaria colaboración de la intelectualidad hispano-alemana que se reflejó en la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset, tuvo una intensa

¹⁵⁹ Vicente Llorens, *Memorias de una emigración, Santo Domingo 1939-1945*. Barcelona: 1975, aquí: Cesar Antonio Molina, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1959)*. Madrid: 1990, p. 286.

¹⁶⁰ Carlos Alvar / José-Carlos Mainer / Rosa Navarro, “La recepción de la vanguardia: ruptura y continuidad”. En: *Breve historia de la literatura española*. Madrid: 2011, pp. 597-603, aquí: p. 601.

¹⁶¹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925). En: *Revista de Occidente*, 2ª edición, 1967, p. 14.

repercusión en ambos lados desde el punto de vista cultural. José Luis Abellán lo expresa así décadas más tarde: Ortega se empapó de la cultura alemana e inundó de la misma a sus compatriotas, a través de sus escritos, de su labor en la cátedra, de las traducciones, de las colaboraciones de autores alemanes en la *Revista de Occidente* y de la publicación de importantes obras alemanas en su Editorial¹⁶². Su intención era ensanchar la base cultural de su pueblo a través de empresas periodísticas como: *España, La Voz, la Revista de Occidente, El Sol*. Las dos últimas, especialmente, serán objeto de estudio en el próximo capítulo. Por otro lado, Ortega se siente íntimamente ligado al destino de su pueblo, que en aquellos momentos necesita la cultura alemana aunque la peculiaridad de los “problemas de España”, le hacían comprender que su actitud debía ser diferente a la de un intelectual alemán. Este fue —en opinión de Abellán— el origen de su actividad pública y periodística “en que la reabsorción de la ‘circunstancia’ se le presentaba como esencial para el cumplimiento de su destino”¹⁶³. Ortega formula la responsabilidad para con el destino de su pueblo de la siguiente manera: “La vida como aceptación de la circunstancia implica que un hombre no puede salvarse si, a la vez, no salva su contorno”¹⁶⁴. Bajo este aspecto, el “yo y mi circunstancia”, como en Ortega, junto a sus coetáneos, alcanza para el presente trabajo el matiz de un mediador cultural individual e institucional. Fueron “hombres-puente” entre nuestras dos culturas, figuras importantes para la construcción de un referente cultural alemán en la cultura española de entreguerras.

Los temas que van a influir en la literatura reflejan una consonancia notable entre ambos países: el sentimiento general de catástrofe, el remover la conciencia de las clases medias (Mainer), los problemas de la clase proletaria y la decadencia de una sociedad sin valores. La fascinación por la gran ciudad propulsa el estilo fragmentario del mundo futurista y expresionista manifestándose sobre todo en el teatro y en las nuevas escenografías de los directores vanguardistas que luchan por la renovación del teatro: En España se intenta sustituir la artificiosidad del teatro burgués por un teatro político (Erwin Piscator y Ramón J. Sender¹⁶⁵) y social, de base literaria más acentuada, apoyado por Max

¹⁶² Ortega y Gasset dio a conocer a través de la *Revista de Occidente* (1923-1936) y la *Biblioteca de ideas del siglo XX* (a partir de 19229) unas 140 traducciones de más de una docena de científicos, filósofos y autores en lengua alemana.

¹⁶³ José Luis Abellán, “El fundador de la Escuela de Madrid: José Ortega y Gasset”. En: *Historia crítica del pensamiento español*. Madrid: 1984/88, pp. 586 y 587.

¹⁶⁴ José Ortega y Gasset, *Obras Completas, VIII*. Madrid: 2008, p. 56.

¹⁶⁵ Ramón Sender, en su escrito teórico *Teatro de masas* (1931) defiende el teatro de masas porque “muestra la realidad al desnudo tal como es [...]. Señalar sus causas y sus consecuencias es un problema de esfuerzo y de responsabilidad”, mientras que eludirla y simplificarla significaría volver la espalda a la misión que se espera del teatro (p. 49).

Aub y el director teatral Rivas Cherif así como por los dramaturgos expresionistas alemanes Carl Sternheim, Ernst Toller y Georg Kaiser cuyas obras comenzaron a traspasar fronteras en los años veinte tal y como se verá en los próximos capítulos.

La obra *Gas* de Kaiser (1919) traducida y publicada íntegramente en 1928 por la *Revista de Occidente*, fue puesta en escena por vez primera en 1926 en Barcelona, en un ambiente de revueltas de las masas, tema que es tratado también por Ortega y Gasset en su obra *La rebelión de las masas*, de 1929. Las dos obras —el teatro de Kaiser y la obra de Ortega y Gasset— serán el objetivo de nuestro estudio textual comparativo en el sexto capítulo del presente trabajo.

La influencia que tuvo la situación política y social de entreguerras en la cultura fomentó y determinó en ambos lados el interés por la literatura ajena, su transferencia y su posterior interpretación, que depende siempre del momento y la situación interna de cada país. Transmisión e interpretación funcionan a través de las instituciones y los mediadores individuales. En el próximo capítulo estudiaremos las páginas culturales de algunas revistas y periódicos, importante plataforma del periodismo cultural de la época de entreguerras, que, junto a los mediadores individuales desempeñaron una eficaz labor para la formación cultural de la opinión pública que no puede subestimarse en el proceso de la transferencia cultural.

IV. LA MEDIACIÓN DE LA PRENSA

4. La construcción de un referente cultural en la prensa

Hemos visto con anterioridad cómo en el primer tercio del siglo pasado la figura del intelectual y su participación cada vez más activa en los asuntos de la vida pública adquiere relevancia socio-cultural convirtiendo la prensa periódica en una tribuna de debate de ideas sociales, políticas y culturales. En Europa, la coexistencia entre periodismo político y literario ya se había producido en épocas anteriores. Ahora con la mayor autonomía de la crítica a través de la creación de las revistas culturales se formará en España un espacio específico para el desarrollo de un periodismo literario y de pensamiento en el que se observa gran abundancia de autores, pluralidad de estilos y propósitos, un prolífero encuentro de distintas generaciones intelectuales y la coincidencia de un común compromiso con la sociedad y el arte, la literatura y, sobre todo, el teatro.

Entre la avalancha de escritos teóricos, ensayos, críticas, reseñas y crónicas publicados en la prensa literaria, pronto nos han llamado la atención dos hechos: la constante preocupación de los jóvenes dramaturgos y críticos por la renovación del teatro nacional así como la progresiva atención de los nuevos directores por crear un “teatro de arte” con la adaptación de las modernas puestas en escena tal y como lo representaron Piscator, Max Reinhardt, J. Copeau, Pitoëff, Evreinov, Appia y Craig en los escenarios europeos. Gracias al esfuerzo de unos pocos dramaturgos y directores teatrales como Martínez Sierra, Cipriano Rivas Cherif, García Lorca y a sus audaces propuestas se sentaron las bases de un teatro comprometido¹⁶⁶ de vanguardia, que se moverá entre el surrealismo y el expresionismo¹⁶⁷.

Este hecho nos ha movido a hacer un rastreo exhaustivo en varias revistas y páginas culturales de los años veinte y treinta en cuyo transcurso hemos seleccionado las revistas culturales *La Pluma* y la *Revista de Occidente* así como los suplementos literarios de los periódicos *La Gaceta Literaria* y *El Sol*, archivados todos en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Madrid. La frecuencia con la que se informó sobre las novedades de la literatura europea en general y “el teatro de mañana” (Enrique Díez-Canedo) y las modernas escenografías, en particular, confirmó nuestra hipótesis sobre la importante

¹⁶⁶ Anthony Leo Geist, “El teatro en el paso del surrealismo al compromiso”. En: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: 1980, pp. 185-188.

¹⁶⁷ Urszula Aszyk, *Entre la crisis y la Vanguardia — Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsovia: 1995, p. 5.

función de la prensa como medio de transferencia literaria y cultural y, sobre todo, su posterior renovación artística y teatral en España. Antes de exponer nuestras investigaciones sobre la prensa literaria española de entreguerras y algunos mediadores culturales individuales (véase: cap. V), nos detendremos, con la brevedad requerida, para definir la función de la “prensa literaria” y su supuesta influencia sobre la transferencia cultural que se verá a lo largo de este capítulo.

¿Qué es la prensa literaria? – Definición y función

La prensa literaria ha sido considerada por los hombres de letras una de las manifestaciones más interesantes de la actividad literaria nacional e internacional. Nos acerca mucho más directamente a una época determinada “donde —según Ortega y Gasset— los escritores publicasen lo que no llega nunca a sus libros, lo prematuro, nonnato, reedito”¹⁶⁸ volviéndose al mismo tiempo imprescindibles para el estudio de cualquier movimiento literario desde la distancia histórica.

La nomenclatura “prensa literaria” se puede atribuir con casi toda seguridad a César Antonio Molina, autor de la obra *Medio siglo de Prensa literaria española* que define la prensa literaria como: “Aquella que se ocupa específicamente del desarrollo, divulgación, crítica y creación de esta parcela del conocimiento humano”¹⁶⁹. El autor divide la prensa literaria en: 1) un periódico de letras; 2) una revista, que se subdivide en: a) revistas poéticas, b) teatrales, c) almanaques y d) colecciones de novelas cortas, de teatro y poesía y, por último, 3) suplementos literarios: páginas de libros o culturales de la prensa diaria¹⁷⁰. Hay que diferenciar entre las revistas puramente literarias y las revistas culturales que tienen múltiples aspectos, tales como el literario, científico, filosófico, artístico y político como pudimos apreciar en la *Revista de Occidente*. Nuestro interés se centró en la presencia literaria de revistas y diarios o sus suplementos literarios. En todo caso es bien sabido que en los años 20 y 30 en toda Europa la prensa literaria y cultural ha servido de puente entre la literatura y el periodismo, que es, como hemos manifestado con anterioridad, un eslabón importante para la transferencia cultural entre las diferentes culturas.

¹⁶⁸ José Ortega y Gasset, *La Gaceta Literaria*, nº 1, 1 de enero de 1927, p. 1.

¹⁶⁹ Cesar Antonio Molina, “Periodismo y Literatura”. En: *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*. Madrid: 1990, p. 13.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 14.

Guillermo de Torre, autor de *Literaturas europeas de vanguardia*, lo especifica de esta manera en su artículo “Elogio a las revistas”: “La revista anticipa, presagia, descubre, polemiza, mientras que el libro es un ataúd, más duradero y perfecto, pero menos vital”¹⁷¹. Georges Duhamel, a su vez, puntualiza en su artículo “Arte y literatura en la sociedad contemporánea”:

Las revistas corresponden a una forma de actividad intelectual más necesaria que nunca en el desorden contemporáneo. Cierta esfuerzo de pensamiento continuo, de meditación creadora, de estudio activo, sólo puede manifestarse en nuestros días gracias a las revistas literarias. El libro es, en general, la obra de un solo hombre y el reflejo de un solo espíritu. La revista es un trabajo de equipo, la imagen de un grupo de espíritus. Cierta manera de examinar, de criticar los acontecimientos, los hombres, las obras, exige la revista como vehículo natural de un pensamiento vigilante, de un pensamiento que no renuncia a su misión. La desaparición de una revista literaria es hoy una desgracia para la inteligencia, amenazada en su ejercicio y en sus prerrogativas.¹⁷²

La función de un periódico cultural es reflejar en trabajo de equipo un debate político-cultural para la búsqueda y solución de nuevos valores nacionales e internacionales. Manuel Durán, autor de la *Antología de la revista Contemporáneos*, enfoca la función y utilidad de la prensa literaria de esta manera:

Una revista, si su calidad es alta y llega en el momento oportuno, cambia el clima cultural de sus lectores, adelanta la evolución de las ideas y la sensibilidad, sirve de catalizador. Y ello en dos direcciones: hacia adentro —actuando en el grupo de colaboradores y redactores, al darles un denominador común, objetivos precisos, intercambio constante de textos e ideas— y hacia fuera, actuando sobre sus lectores, sobre la sociedad en general.¹⁷³

Informar, explicar, valorar y orientar al lector, en el limitado espacio de un ensayo, una traducción, una creación literaria y una crítica son las funciones más inmediatas de la prensa informativa y la crítica periodística, un espacio importante en el periodismo de opinión cultural en el que, a su vez, se debe diferenciar entre un “reseñador” y un “crítico”: El primero responderá —según Gutiérrez Palacio— a la obligación principal de informar y reportar lo que es nuevo; mientras que el crítico debe tomar una postura más personal y tener una visión mucho más amplia y analizadora. El crítico debe ser siempre objetivo, además de positivo o negativo¹⁷⁴, lo que equivale al *Rezensent* y la *Rezension*. El trabajo científico del crítico es habitual en la prensa cultural alemana, mientras que el trabajo meramente informativo del “reseñador” es más común en la prensa literaria española examinada por nosotros.

¹⁷¹ Guillermo de Torre, *Del 98 al Barroco*. Madrid: 1969, p. 15.

¹⁷² *Ibíd.*, pp. 16-17.

¹⁷³ Manuel Durán, *Antología de la revista Contemporánea*. México: 1973, p. 7.

¹⁷⁴ J. Gutiérrez Palacio, *Periodismo de opinión*. Madrid: 1984, p. 240. Aquí en: Cesar Antonio Molina, *Medio siglo de Prensa...*, op.cit., p. 19.

El objetivo —informar, explicar y orientar a la sociedad— es el mismo, teniendo siempre como meta la preparación del terreno cultural aportando el humus para la renovación cultural de las nuevas generaciones, de ahí la importancia y la responsabilidad de la prensa cultural. Ese papel fundamental que la prensa literaria desempeñó en toda Europa de principios de siglo fue defendido por muchos autores como Ortega y Gasset, Guillermo de Torre o, —de más actualidad— Domingo Paniega¹⁷⁵ y Fanny Rubio¹⁷⁶, que inciden, todos ellos, en la importancia de la labor cultural de la prensa literaria.

En lo que se refiere a la prensa literaria de entreguerras, que ha sido objeto de nuestro estudio, hay que citar las dos principales revistas expresionistas alemanas, *Der Sturm* y *Die Aktion*, así como la prensa literaria de la vanguardia española *Prometeo*, *Cervantes*, *Grecia*, *Cosmópolis* y *Ultra*, *La Pluma*, la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* y *El Sol*. En todas ellas las publicaciones literarias, ensayos teóricos, reseñas, manifiestos y traducciones fueron constantes. A lo largo de nuestras investigaciones nos hemos centrado, sobre todo, en las revistas *La Pluma*, la *Revista de Occidente*, el periódico quincenal *La Gaceta Literaria* y el suplemento cultural del diario *El Sol* por sus importantes testimonios para la construcción de un referente cultural alemán en la prensa española de entreguerras.

4.1. La revista literaria *La Pluma* de Manuel Azaña (1920-1923)

Durante tres años, de 1920 a 1923, se publica en Madrid la revista literaria *La Pluma* (véase portada, anexo I) que fue fundada y editada por Manuel Azaña¹⁷⁷ con la

¹⁷⁵ Domingo Paniaga, *Revistas culturales contemporáneas*. Madrid: 1964.

¹⁷⁶ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid: 1976.

¹⁷⁷ Manuel Azaña (1880-1940), escritor, traductor, periodista, editor y político. Estudia en París y Madrid doctorándose en 1900 en la Facultad de Derecho de Madrid con la tesis: “La responsabilidad de las multitudes” en la que establece que “cuando actúa la multitud, el individuo es responsable de sus actos —y reconoce— que cuando las multitudes alzan la voz amenazando con perturbar el orden es para reclamar algo que casi siempre se les debe en justicia” (Juliá: 42). En 1913 inicia sus actividades políticas junto a los jóvenes de la nueva generación y en compañía de Ortega y Gasset respalda con su firma el denominado “Prospecto de la liga de Educación Política de España” que clamaba por “la organización de una minoría encargada de la educación política de las masas, vincular la suerte de España al avance del liberalismo y el proyectos de nacionalización, agruparse con el propósito de ejercer algún tipo de actuación política que abriera, sin salir de la monarquía, las puertas de la democracia (Juliá: 110). — Secretario (1913) y presidente del Ateneo de Madrid, hombre fuerte de las izquierdas burguesas y orador de prestigio ocupó entre 1931 y 1933 y por segunda vez en 1936 la jefatura del Gobierno, formado por republicanos de izquierda y socialistas. Muere en 1940 en su destierro de Montalban, Francia. Véase: Santos Juliá, *Vida y tiempo de Manuel Azaña (1880-194)*, Madrid: 2008.

colaboración de Cipriano de Rivas Cherif¹⁷⁸, secretario de redacción para la literatura. En su acta inaugural se publica una “declaración de principios” en la que la revista promete ser:

[...] un refugio donde la vocación literaria pueda vivir en la plenitud de su independencia, sin transigir con el ambiente; agrupar en torno suyo un corto número de escritores que, sin constituir escuela o capilla aparte, están unidos por su hostilidad a los agentes de corrupción del gusto y propenden a encontrarse dentro del mismo giro del pensamiento contemporáneo; romper el silencio, astuto o bárbaro, en que la producción literaria languidece; las letras proscritas de casi todas partes por los empresarios, alimentar estos coloquios.¹⁷⁹

La revista unía, según palabras de Cesar Antonio Molina, “lo puramente creativo con la información bibliográfica y la crítica literaria”¹⁸⁰, una premisa para la prensa literaria de aquellos años, como subraya Gutiérrez Palacio. *La Pluma* no pretendió ser una revista generacional. Por sus páginas pasaron los artículos, ensayos y reseñas de muchos autores de diferentes edades y opiniones entre los que se encontraron: Unamuno, J. Guillén, Salinas, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Ricardo Baroja, Valle-Inclán, Araquistáin o Díez-Canedo. En las secciones denominadas “Crónicas literarias” redactaba Rivas Cherif —bajo el pseudónimo “Un crítico incipiente”— la crítica teatral dando amplia información y opinión sobre las novedades culturales de la época en Alemania, Bélgica, Francia, Italia, Portugal e Hispanoamérica.

Sesenta años más tarde y con la 2ª aparición de *La Pluma* (1980-1981) otros hombres retomarían la herencia dejada por las generaciones anteriores, conscientes de que la antigua declaración de principios de *La Pluma* “sigue vigente en un entorno cultural caracterizado por múltiples distorsiones y coacciones, frente a los que reclamamos la duda como sistema de transformación [...] en que todos tenemos la palabra”¹⁸¹. *La Pluma* de Manuel Azaña no fue —subraya Manuel Tuñón de Lara en 1980 desde la distancia histórica— ni “torre” ni de “marfil” porque fue “desde el primer número, el ancho campo abierto a una creación literaria que jamás se desentendió del inmenso drama de los hombres y de la coyuntura histórica que les tocaba vivir”¹⁸².

El compromiso adquirido por los colaboradores de *La Pluma* para cumplir con su tiempo y su circunstancia se palpa en los 37 números que se publican con un intervalo de

¹⁷⁸ Cipriano de Rivas Cherif (1891-1967), cuñado de Azaña, escritor, crítico, traductor, gestor, director y renovador de la escena española (véase: cap. 5.1.4.).

¹⁷⁹ *La Pluma*, tomo 1, nº 1, 15 de junio de 1920, p. 1-2.

¹⁸⁰ Cesar Antonio Molina, “*Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*”. Madrid: 1990, p. 110.

¹⁸¹ Manuel Tuñón de Lara, “Manuel Azaña y ‘*La Pluma*’”. En: *La Pluma* (2ª aparición), “Editorial”, nº 1, junio 1980, p. 5-6.

¹⁸² *Ibíd.*, pp. 36-43.

quince días, de junio de 1920 a junio de 1923 —año del golpe de estado del general Primo de Rivera— en el que Azaña pasará a hacerse cargo del periódico *España* (1922-1924), que había dirigido con anterioridad Ortega y Gasset. También en esta ocasión, Azaña fue reuniendo en torno a la redacción a un grupo de intelectuales con vocación literaria que poco a poco se acercaban a la política militante con equipaje de ideas liberales progresivas, con emoción transformadora de las costumbres en el gobierno de la cosa pública y actitudes republicanas¹⁸³.

Manuel Azaña escritor y político supo unir en su persona su cultura literaria a su educación política. “No se trata —según Juan Chabás— de una doble personalidad sino de una sola manera, que ya se moldea en la creación novelesca o dramática, ya en el discurso político y, indudablemente, con mayor excelencia en el ensayo erudito”¹⁸⁴. Fiel a su talante político y cultural y por su afán de informar, orientar y educar en las dos direcciones, aparecen en *La Pluma* textos clave sobre temas actuales de la vida española cuya “politicidad apenas está cubierta por el velo cultural”¹⁸⁵. En su primera época, Azaña publica a través de sus ensayos “Plumas y palabras” sus discursos más notables que alterna con tiradas monográficas, por ejemplo sobre el modernismo¹⁸⁶. A partir de 1922, momento en que se incorpora a la dirección del semanario *España* y ya bajo la dirección de Rivas Cherif, las reseñas literarias sobre la literatura europea, en especial sobre la alemana, se hacen más constantes lo que ha significado para nuestro trabajo de investigación una referencia importante para la transferencia cultural germano-española.

4.1.1. Paul Colin – mediador entre tres culturas

No cabe duda de que el expresionismo alemán fue dado a conocer desde muy pronto y sobretodo, salvo sólo algunas excepciones, por el belga Jacques Olivier, que firmaba desde 1921 las columnas “Letras alemanas” con el pseudónimo de Paul Colin¹⁸⁷. Fue, junto a

¹⁸³ Véase: Juan Chabás, “Manuel Azaña, figura aislada”. En: *Literatura española contemporánea (1898-1950)*. Madrid: 2001, pp. 309-319, aquí: p. 310.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 311.

¹⁸⁵ Manuel Tuñón de Lara, “Manuel Azaña y ‘La Pluma’”, *art.cit.*, p. 38.

¹⁸⁶ Ramón Pérez de Ayala, “El esperpento de Ramón del Valle-Inclán”, *La Pluma*, núm. 32.

¹⁸⁷ Paul Colin es el pseudónimo con el que firmaba el belga Jacques Olivier sus artículos. “Colin” fue el fundador de la revista *L’Art Libre* en Bruselas y representante del grupo internacional de “intelectuales” *Clarté*, en el que contribuía regularmente con sus columnas. A partir de 1923 es redactor de la revista *Europe*. El 1 de abril de 1943 Colin / Olivier fue fusilado en el campo de prisioneros belga de Breendonk. Véase también: *Arcadia* y *Europe*, número especial de septiembre de 1974.

Ivan Goll¹⁸⁸, el único mediador que desde Francia protagonizó todo el esfuerzo por divulgar el expresionismo alemán en Francia y, a partir de ahí, en España. Ambos escritores conocieron perfectamente por contacto directo las revistas expresionistas *Die Weißen Blätter*, *Die Aktion*, *Der Sturm* —nombradas con anterioridad— con las que colaboraron en pro de la nueva estética. Aún así, el conocimiento que los surrealistas franceses tuvieron del movimiento expresionista fue muy limitado como lo afirma André Breton el 25 de septiembre de 1954 en una carta a Lotte Eisner a raíz de la publicación de su ensayo “La pantalla demoníaca”:

Me irrita pensar que [el expresionismo] haya permanecido tan oculto en ese país. De lo contrario, la evolución general del arte hubiese sido muy distinta y creo que en la cima de este arte mismo se hubiera establecido una corriente de gran comprensión entre Alemania y Francia, que se echó muy en falta.¹⁸⁹

¿A qué se debió ese “entorpecimiento”, esa falta de interés de los surrealistas franceses por el expresionismo alemán? Félix Bertaux opina una década antes, en 1922, en un artículo sobre la antología expresionista *Menschheitsdämmerung* (1920), de Kurt Pinthus, que las manifestaciones —la acción, la revuelta, la embriaguez extática— corresponden a la mentalidad alemana, a un ser alemán que de forma cíclica apunta simultáneamente hacia el dinamismo y el Apocalipsis —no olvidemos que el primer poema de la antología es *Das Weltende* de Jakob von Hoddis—, difícilmente comprensible, según Bertaux, fuera de su contexto. Es cierto que la propia naturaleza del expresionismo provoca confusión por la que posiblemente hubo en Francia un desinterés por el movimiento expresionista que no mereció una especial atención de la crítica francesa antes de 1945. Por otra parte, los mediadores a favor del expresionismo nunca llegaron a coordinar sus esfuerzos, poniéndose trabas en lugar de colaborar juntos. Sí hay que mencionar que entre 1923 y 1925 —en un momento en que el expresionismo ya había perdido actualidad en Alemania— los periódicos y semanarios franceses comenzaron a interesarse por la literatura alemana, aunque ningún escritor fue relacionado con el expresionismo alemán, salvo el lírico Jakob von Hoddis mencionado con anterioridad¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Ivan Goll (1891-1950), estudia en Estrasburgo y desempeña entre 1919 y 1939 un papel mediador importante entre la literatura franco-alemana. Colaboró en las revistas expresionistas alemanas *Die Aktion* y *Die Weißen Blätter* con los pseudónimos de Johannes Lang, Iwan Lassang y Tristan Torsi, más adelante con su propio nombre.

¹⁸⁹ Lionel Richard, *Del expresionismo al nazismo: arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona: 1979, p. 131.

¹⁹⁰ Lionel Richard, “Ignorancia de la vanguardia”. En: *Del expresionismo...*, op. cit., pp. 129-131.

Visto desde esa perspectiva, la función mediadora de Paul Colin tuvo mucha importancia para la transferencia del expresionismo entre Alemania, Francia y España. Entre 1920 y 1921, Colin inicia en el movimiento *Clarté* —nombre que deriva de una novela de Henri Barbusse— una serie de artículos sobre la nueva literatura de lengua alemana¹⁹¹. Con sus publicaciones de escritores expresionistas como Kasimir Edschmid y Carl Sternheim en la revista francesa *Arcadia* y *Europe* —de la que es redactor jefe cuando se funda en 1923— Colin se convierte en “cabeza de puente” para la recepción crítica del expresionismo alemán en España vía Francia. Estas relaciones literarias y culturales internacionales que en la mayoría de los casos funcionaron —o se rechazaron— a través de contactos personales, han sido fundamentales aunque en este caso ha sido difícil su reconstrucción por la temprana muerte de su autor. En relación con el eje cultural Alemania-Francia-España Lionel Richard escribe desde la distancia histórica:

El conocimiento y la difusión de una literatura extranjera obedece en gran parte a fenómenos ajenos a la literatura en sí (viajes, azar de amistades, condición de los intermediarios) y a factores meramente ideológicos. Descuidar estos elementos condenaría a no entender el rechazo de ciertas corrientes literarias o de escritores extranjeros en un periodo determinado, o al revés la sobreestimación de algunos otros. No hay cultura que evolucione en circuito cerrado, pues toda cultura es tributaria del conjunto de la vida social en que se integra.¹⁹²

Por otro lado, Espagne y Werner llaman la atención sobre la importancia del marco institucional o “forma de organización de un grupo humano integrado o no en los engranajes del Estado”¹⁹³ —como pueden ser periódicos— para la evolución cultural.

En lo referente al ámbito cultural hispano-alemán, su valor se refleja claramente en la difusión literaria de los artículos de Paul Colin, mediador muy consciente de la repercusión de su labor intercultural en el marco periodístico. Colin interfiere constantemente entre las culturas francesas, española y alemana. Mantiene, como he señalado con anterioridad, una extensa red de contactos con las revistas y círculos culturales más importantes de Alemania, Bélgica, Francia y España lo que le permite una amplia visión y mediación del expresionismo alemán en el panorama cultural europeo.

Su primer artículo en *La Pluma*, de mayo de 1921, fue una rápida introducción a las diferentes etapas del expresionismo alemán, “un movimiento renovador que sacude, en todas las artes, a la Alemania contemporánea [y que es] una fuerza opulenta y ardiente en

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 115.

¹⁹² Lionel Richard, “Proceso de una recepción crítica”. En: *Del expresionismo...*, op. cit., p. 136.

¹⁹³ Espagne y Werner, “La construcción...”, op. cit., p. 202.

demasía para que Europa pueda seguir ignorándola”¹⁹⁴. Colin resume el expresionismo de la siguiente manera:

Es un movimiento de conjunto, de una importancia y una fecundidad considerables, que tendió a libertar, incluso dislocándolos, el idioma y el pensamiento alemanes del doble yugo realista y cientifista que los ahogaba. Preparado de mucho tiempo atrás por precursores tenaces, interesantes desde puntos de vista y en proporciones diferentes, floreció con rapidez en cuanto la guerra aisló intelectualmente a Alemania del resto del mundo, alcanzó, tocó y trastornó todas las artes, y hoy se disuelve en un número harto crecido de escuelas y de grupos, emparentados entre sí, pero cuyas actitudes y reacciones ya no les son comunes.¹⁹⁵

A partir de ese momento y durante los casi tres años de existencia de *La Pluma*, Colin presenta regularmente a los protagonistas del expresionismo alemán como el filósofo Gustav Landauer¹⁹⁶; la dramaturgia de Carl Sternheim¹⁹⁷, Frank Wedekind y Max Reinhardt¹⁹⁸; Kasimir Edschmid, René Schickele¹⁹⁹ y Theodor Däubler²⁰⁰; Frank Wedekind, Franz Werfel, Gustav Meyrink y Max Brod²⁰¹. Por otro lado, la novela psicológica de Schnitzler es reseñada por Kasimir Edschmid²⁰² mientras que Werner Krauss²⁰³ —más tarde romanista de renombre en Alemania (véase n.d.p. 211)— presenta en sus análisis periodísticos el teatro de Georg Kaiser.

En el próximo apartado nos detendremos en las reseñas sobre el teatro expresionista de Max Reinhardt, Carl Sternheim y Georg Kaiser —según Colin “una levadura enérgica y fecunda”²⁰⁴— que sin duda influyeron en la recepción del teatro alemán en la España de los años veinte y treinta.

4.1.1.1. El teatro expresionista – una “levadura fecunda”

No fue fácil la entrada y, sobre todo, la aceptación del moderno teatro expresionista alemán en España, que en la gran mayoría de los casos no gustó o se malinterpretó. El expresionismo alemán se dio a conocer a través de la prensa literaria por el empeño de

¹⁹⁴ Paul Colin, “Letras alemanas”. En: *La Pluma*, vol. 2, núm. 12, mayo de 1921, pp. 299-303, aquí: p. 300.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 303.

¹⁹⁶ *La Pluma*, vol. 3, núm. 15, agosto de 1921.

¹⁹⁷ *La Pluma*, vol. 3, núm. 17, octubre de 1921, pp. 238-243.

¹⁹⁸ *La Pluma*, vol. 3, núms. 14-19, julio – diciembre 1921.

¹⁹⁹ *La Pluma*, vol. 4, núm. 23, abril de 1922, p. 244-248.

²⁰⁰ *La Pluma*, vol. 4, núms. 20-25, enero – junio de 1922.

²⁰¹ *La Pluma*, vol. 5, núms. 26-31, julio a diciembre de 1922.

²⁰² *La Pluma*, vol. 6, núms. 32-37, enero – junio de 1923.

²⁰³ *Ibíd.*, vol. 6, núm. 36, abril de 1923, pp.

²⁰⁴ *La Pluma*, vol. 3, núm. 19, diciembre de 1921, pp. 359-364.

varios escritores, reseñadores y críticos que conocían perfectamente la importancia del teatro europeo en general y del teatro expresionista alemán en particular aunque chocaron con la incompreensión del público español. En varias ocasiones Paul Colin lo acusa de la siguiente manera: “Francia, y, creo yo, España, ignoran por completo el teatro alemán. Apenas si es conocido el nombre de Wedekind, y el de Max Reinhardt constituye en París, en una conversación, un diploma de erudición europea”²⁰⁵.

Por suerte en España la ignorancia en lo que al teatro alemán se refiere se fue desvaneciendo, dado que ya desde finales de la segunda década del siglo XX hubo un grupo de intelectuales que se había propuesto la modernización del teatro español mirando hacia los importantes teatros europeos con sus modernos montajes escénicos como, por ejemplo, Rusia (con Meyerhold en 1910 y 1912), Italia (Gordon Craig), Alemania (con Erwin Picator y Max Reinhardt), Austria y Polonia. En los años 20 son conocidos unos debates entre críticos de *ABC-Cultural*, *El Heraldo de Madrid* o *La Esfera* que clamaron por unos montajes actualizados, por una dirección eficaz y, sobre todo, por una representación artística que nada tenía que ver con el teatro comercial y burgués de entonces. Ya hemos mencionado que a partir de los años veinte también en España la figura del director teatral adquiere más importancia, destacándose desde el principio la labor de Cipriano de Rivas Cherif²⁰⁶, que luchará durante años por la renovación del panorama teatral en España (véase: cap. 5.1.4.). También subrayamos en este contexto que una aportación importante de Rivas Cherif al teatro español fue la incorporación de coreógrafos para las creaciones escenográficas modernas como Sigfrido Burmann, antiguo alumno de Max Reinhardt, que, junto a su equipo, dejó montajes de decoración, luz y colores importantes para el teatro español, tal y como lo veremos más abajo en el apartado 5.2.3.

Volviendo a las reseñas de Colin, también él señala la importante labor de los nuevos directores teatrales —Max Reinhardt, Antoine y Gordon Craig— que son “los apóstoles de la reforma de la escena”²⁰⁷. Para Colin, Reinhardt ha roto los moldes convencionales y los marcos rígidos de la interpretación realista: “revolucionó el arte de la interpretación con una colaboración más cercana entre actor y director de escena, repartió responsabilidades con el autor de la obra, transformó la decoración, que ya no debe ‘representar’ nada,

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 359.

²⁰⁶ Véase: J. Aguilera Sastre / Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época* (1891-1967). Madrid: 1999.

²⁰⁷ Paul Colin, “Letras alemanas”. En: *La Pluma*, vol. 3, diciembre de 1921, núm. 19, p. 360.

mientras que el color y la luz crean atmosfera”. Y para resaltar aún más la supremacía del director teatral sobre el equipo teatral subraya Colin:

En Alemania, en todos los teatros, que en todas las ciudades se aplican a crear el nuevo estilo dramático, el autor consiente en abdicar sus poderes en manos de un especialista. No se sale de su oficio y reconoce la supremacía del director para todo lo restante: para el “Inszenierung”. De tal separación de poderes ha venido la pujanza del gremio de directores, que, a su modo, también crean.²⁰⁸

Como ejemplos de la nueva escenografía Colin cita las obras de Georg Kaiser, *Hölle, Weg, Erde* —obra representada por el *Nouveau Théâtre* de Fráncfort— y *Gas*, realizada por la *Freie Volksbühne* de Berlín, piezas en las que “cada objeto como cada gesto, conserva sólo un valor esquemático”²⁰⁹. La decoración, subraya Colin, se aproxima cada vez más a la pintura expresionista, rompiendo todas las reglas convencionales.

El director de escena tiene libertad completa para deformar, abultándolos o reduciéndolos a su antojo, los elementos sobre que desea llamar la atención o que pretende sustraer a las miradas, y no está sometido a más regla que la de sus instintos y la de su percepción de los valores y de las importancias relativas.²¹⁰

Para Colin, buen conocedor del nuevo teatro alemán, otro gran aliado de la escenografía son los colores, “colores que viven, aunque sólo sean en blanco y negro: se acabaron los trajes grisáceos, los árboles repintados, los muebles de rosa añejo de nuestros almacenes de accesorios”²¹¹. Cuando Colin habla de los colores se refiere al arte aplicado de la decoración escénica. Cita como ejemplo obras alemanas como *Die Marquise von Arcis*, de Carl Sternheim —Colin es experto en el teatro de Sternheim— en la que falta la decoración puesto que “no había allí más que color [...] lo que hacía parecer a los actores unas marionetas” y la obra de Ernst Toller *Wandlung*, con la “inolvidable danza macabra inventada por Karlheinz Martin²¹², sólo en tonos blanco y negro”²¹³. Por otro lado, Colin critica duramente la escenografía de Oskar Kokoschka para la obra *Hiob*, en la que un sólo cuadro del mismo pintor —uno de los grandes pintores de la joven Alemania, según Colin— rompe la unidad escénica porque no hay más que cuadro.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 361.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 361.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 362.

²¹¹ *Ibíd.*, p. 363.

²¹² Karlheinz Martin (1886-1948), trabajó como director teatral en todos los escenarios teatrales importantes de Alemania y Austria. Fue guionista cinematográfico entre 1920 y 1939; en 1930 escribió, junto a Alfred Döblin, el guión para *Berlín - Alexanderplatz*.

²¹³ *Ibíd.*, p. 363.

Es de suponer que sus reseñas, relativamente tempranas (1920-1923), del teatro expresionista alemán no pasaron desapercibidas para el pequeño grupo de intelectuales con ganas de modernizar el teatro español. Fue, sobre todo, a partir de los años treinta cuando el teatro expresionista de Sternheim y Kaiser estuvo en el punto de mira de los directores teatrales vanguardistas por lo que nos detendremos a continuación algo más en las reseñas teatrales de ambos dramaturgos alemanes.

4.1.1.2. El teatro de Carl Sternheim

En octubre de 1921 se publica en *La Pluma* una crítica literaria de la obra novelística y dramática de Carl Sternheim, un “expresionista independiente con una inteligencia terrible”, que ocupa, según Paul Colin, un puesto primordial en la literatura alemana contemporánea. No nos detendremos aquí en las novelas de Sternheim, “una de las obras maestras de la literatura europea”²¹⁴. Para nuestras investigaciones fueron de mayor interés las reseñas teatrales que el crítico dedica a la dramaturgia de Carl Sternheim, “el Wedekind de su generación [...] y uno de los genios auténticos del teatro contemporáneo”²¹⁵ que, según el autor, señala como nadie las eternas cualidades y defectos del hombre:

[Sternheim] despoja a sus personajes de todos los oropeles, de todas las convenciones, e incluso de todas las tradiciones. Si su estilo es como el esqueleto de la prosa alemana, la intriga de sus dramas es como el esqueleto de la vida cotidiana, observada en todas sus caras. Domina de tal modo a sus personajes, penetra tan profundamente en sus pensamientos, en el remolino de sus sensaciones y de su conciencia, se apodera tan completamente de sus secretos que juega sin riesgo con ellos y se interesa sólo por el mecanismo de sus recíprocas reacciones.²¹⁶

Ya hemos mencionado el gran conocimiento que Colin tenía del dramaturgo alemán, que es “un químico que lo ha reducido todo a fórmulas y que dosifica sus reactivos con precisión”²¹⁷. Colin señala las obras *Die Kasette* (1911) y *Snob* (1914/1915) “para cuando el director de un teatro español se atreva a poner un drama de este autor extraordinario, de quien el público de la Península no sabe nada, creo yo, o muy poco”²¹⁸. Esta “consejo” no era del todo acertado dado que ya hacía tiempo que existían entre los jóvenes intelectuales,

²¹⁴ Paul Colin, “Carl Sternheim”, art.cit., p. 240.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 241.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 242.

²¹⁷ *Ibíd.*

²¹⁸ *Ibíd.*

empresarios y artistas españoles serios intentos por buscar alternativas a una serie de fórmulas teatrales que juzgaban acabadas: Desde 1916 ya funciona el “Teatro de Arte”, compañía formada por Gregorio Martínez Sierra, mientras que Rivas Cherif fundó, en 1920, el “Teatro Escuela de Arte” (T.E.A.). Entre 1920 y 1930 otros grupos teatrales vanguardistas como *El Caracol*, *El Mirlo Blanco* y *El Cántaro Roto* siguieron mostrando de esa manera la profunda cesura entre el teatro comercial y el teatro de arte. Andrés Peláez Martín escribe unas décadas más tarde:

Es un teatro que, si bien en un principio tiene escasa o nula repercusión si hablamos de los circuitos habituales de distribución, tuvo mayor relevancia a través de ediciones o publicaciones de distribución igualmente limitada. No obstante, esto dio lugar a una forma de teatro para la lectura que supuso un alivio a aquellos que acusaban de indignidad las propuestas de los teatros comerciales.²¹⁹

El “teatro para la lectura” — apoyado activamente por la *Revista de Occidente* a través de sus publicaciones de las obras teatrales de Sternheim y Kaiser (véase: siguiente apartado) — se encargará durante esta época de acercar al público español a cuanto de interés se producía fuera de sus fronteras, saliendo así al paso de todos aquellos que acusaban al teatro español de cierto aislamiento. Por otro lado, también hay que decir que la falta de apoyo institucional, la falta de un público más exigente y la falta de la hermenéutica entre los propios —tema que trataremos en el cap. VI— llevaron la mayoría de los “intentos de renovación” casi a la agonía. Sin embargo, el teatro español subsistió gracias a las propuestas hechas por Martínez Sierra con su “Teatro de Arte” y los esfuerzos del director teatral Rivas Cherif que con su Escuela de Arte no desatendió los proyectos de un teatro comprometido para salir de una crisis teatral generalizada en toda Europa.

4.1.1.3. La recepción del teatro de Georg Kaiser *Gas* (1918)

En Alemania, debido al desastre histórico, económico y social causado por la Primera Guerra Mundial, la situación teatral de entreguerras estaba igualmente en crisis, reflejándose en los temas existencialistas y en especial en el teatro de masas que también interesaban en España. En abril de 1923 la revista *La Pluma* publica una reseña sobre la

²¹⁹ Andrés Peláez Martín, “El arte escénico en la Edad de Plata”. En: Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro...*, op.cit., pp. 2201-2238, aquí: p. 2220.

obra del dramaturgo Georg Kaiser, firmada en esta ocasión por Werner Krauss²²⁰ que vive entre 1922 y 1926 en España y que será más tarde un reconocido hispanista-romanista en Alemania. Su crítica teatral es importante por el interés que pudo haber causado entre los amantes del género dramático español en busca de nuevos caminos artísticos para combatir su crisis teatral. En el artículo, Krauss dibuja con unas pinceladas esclarecedoras el fondo histórico y social de la Alemania de los años 20, analizando la crisis en la producción teatral causada por el fracaso económico alemán, el derrumbamiento de la clase media y el consiguiente cambio del público teatral, hasta ese momento culto y con juicio independiente. Krauss manifiesta sus preocupaciones ante la crisis teatral diciendo:

La divergencia entre el gusto frívolo del nuevo público, poco informado de asuntos artísticos, y las producciones de una espiritualidad atrevida de los literatos que dominan la escena, nunca había llegado al abismo actual. Verdad es que el porvenir de los teatros alemanes, como el de todas sus instituciones civilizadoras, pende del problema de la reconstitución económica.²²¹

En este ambiente de crisis y desorientación socio-cultural se presenta en Alemania la obra dramática de Kaiser que pronto figurará en los repertorios europeos. “Un estreno de Kaiser —así lo comenta Krauss en su artículo— se esperaba con interés y curiosidad. Sus obras eran una referencia y se traducían en Inglaterra, América y Escandinavia”. En ese momento, Kaiser se considera por su obra y su circunstancia uno de los autores más característicos del expresionismo alemán. Krauss escribe sobre la trayectoria de Georg Kaiser: “Su vida singular refleja toda la tragedia en que está enredado el intelectualismo de alta vocación. Su obra revela la despierta sensibilidad de un genio al que agota el afán de descubrir la realidad de un concepto fantasmagórico, de una constitución social más justa, humana y definitiva”²²².

La lucha por una vida más justa y humana se refleja en la mayoría de las obras de Kaiser como: *Die jüdische Witwe*, 1911 (*La viuda judía*) y *König Hanrei*, 1910 (*El rey Marke*), *Europa*, 1914/15, así como en *Die Bürger von Calais*, de 1914, y *Von morgens bis mitternachts*, de 1916. Las dos últimas son, así lo comenta Krauss en su artículo, “dos

²²⁰ Werner Krauss (1900-1976), alumno de Karl Vosslers, profesor de ciencia literaria y filología románica en Marburgo (1931-1937) y Leipzig (1947) vivió y publicó entre 1922-1926 en España y es autor de la antología *Junges Spanien* (1925); *Die Lebenslehre Gracians* (1946) así como *Die Welt im spanischen Sprichwort* (1946). Entre 1942 y 1945 estuvo prisionero por su participación en el movimiento de resistencia (círculo Schulze-Boysen) y tras la guerra fue nombrado, en 1945, catedrático y director del Instituto Románico de Marburgo. Tras su traslado domiciliario a la DDR es a partir de 1958 director del Instituto para lenguas y cultura románica de la “Deutsche Akademie der Wissenschaft” en Berlín, cargo que desempeñará hasta su jubilación en 1965. Su campo de trabajo fueron la hispanística y la historia de la literatura francesa.

²²¹ Werner Krauss, “Un moderno dramaturgo alemán – Georg Kaiser”. En: *La Pluma*, vol. 6, núm. 35, abril de 1923, p. 303- 308.

²²² *Ibid.*, p. 303.

piezas de ruptura definitiva con los dogmas artísticos del siglo pasado”. Kaiser escribió estas dos obras, las dos de muy distinta concepción, simultáneamente, lo que llama la atención al crítico preguntándose: “¿Cómo eran posibles en la misma fantasía dos conceptos contradictorios en extremo? ¿Era Kaiser un ecléctico que abusaba de las ricas dotes de su sensibilidad? La condescendencia con los problemas que afrontaba hasta sus últimas consecuencias, ¿era la temeridad revolucionaria de un temperamento creador?”²²³

Krauss no da respuesta a sus preguntas, sólo subraya la ambigüedad de Kaiser que en la diversidad de sus obras “celebra las virtudes nacionales y descubre el fracaso de una sociedad que no existe sino en sustituciones lamentables, incapaces de suplir la vida”. Kaiser pretende conseguir la solución de la cuestión social con su trilogía *Die Koralle*, de 1917; *Gas I*, de 1918 (véase cap. 6) y *Gas II*, de 1920, así como sus obras *Hölle Weg Erde*, de 1918/19, y *Der gerettete Alkibiades*, de 1917/19, en las que Krauss ve la realización del socialismo a través del utopismo.

Sin duda, es mérito de los colaboradores y críticos teatrales de *La Pluma* haber presentado a sus lectores en apenas tres años la más importante literatura novelística y teatral. Fueron sobre todo las críticas teatrales las que despertaron en España el interés por el teatro europeo en general y por el teatro expresionista alemán en particular. En los años siguientes y sobre todo en la década de los años treinta la TEA de Rivas Cherif representó algunas de las obras de Kaiser citadas con anterioridad tal y como hemos podido comprobar a lo largo de nuestras investigaciones.

4.2. La *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset (1923-1936)

En las páginas anteriores se ha podido apreciar la importancia de la labor periodística para la mayoría de los eruditos europeos. Es también una etapa fundamental y obligada en la trayectoria profesional de Ortega y Gasset²²⁴. Hay que tener en cuenta que Ortega nace

²²³ *Ibíd.*, p. 305.

²²⁴ José Ortega y Gasset (1883-1955), filósofo, escritor, periodista, traductor y editor. Estudia en la Universidad Deusto y la Facultad de Filosofía de la Universidad Central de Madrid. Entre 1905 y 1907 realiza estudios en Alemania: Leipzig, Núremberg, Colonia, Berlín, Marburgo, donde se vio influido por el neokantismo de Hermann Cohen y Paul Natorp, entre otros. En 1910 gana por oposición la cátedra de Metafísica de la Universidad Central de Madrid. Es colaborador de varios periódicos como *España* y *El Sol* (1917), donde publica bajo la forma de folletines *España invertebrada* (1921) y *La Rebelión de las Masas* (1929). Enseñanza y periodismo, estos dos oficios adquieren en él el rango de “educación y política” que se reflejan constantemente en sus conferencias y actividades periodísticas. En: Juan Chabás, *Literatura Española...*, op.cit. pp. 343-364.

en un ambiente periodístico: Su abuelo materno, Eduardo Gasset y Artime, funda en 1867 el diario liberal *El Imparcial* —uno de los diarios más influyentes en España a finales del siglo XIX y principios del Siglo XX— que luego dirigirá su padre, José Ortega Munilla. En 1908 nace el semanario dominical *Faro* con la colaboración de Ortega; dos años más tarde, en 1910, la *Revista de Cultura Popular Europa*. En 1915 funda el semanario *España*, una revista de carácter progresista en la cual colaboraban escritores de varias generaciones como Pío Baroja, Valle-Inclán, León Felipe, Antonio Espina, Salinas, entre otros. Tras la Primera Guerra Mundial le ofrecen la colaboración del diario *El Sol*, un periódico democrático-liberal (véase apartado 4.1.4.). Los dos últimos periódicos, *España* y *El Sol*, diseñados y apoyados por Ortega, le prepararon el camino para su propia revista, la *Revista de Occidente*, a través de la que influirá sobre una minoría especialmente culta y sobre la vida política nacional.

La *Revista de Occidente* (véase: portada, anexo II) fue fundada en 1923 por José Ortega y Gasset junto a Fernando Vela como secretario de redacción. La *Revista*²²⁵ nace, según el saludo de Ortega, de “urgencia”, un mes después de la desaparición de *La Pluma*, en una época de “profunda incertidumbre e inseguridad, en la que mucha gente comienza a sentir la penosa impresión de ver su existencia invadida por el caos”²²⁶. En estos momentos de desintegración y confusión de ideas “había que hacer un ‘alto en el camino’ y mirar alrededor para encontrar modelos nuevos”²²⁷, subraya Fernando Vela, en 1962, en el número aniversario de la reaparición de la *Revista de Occidente*.

El “alto en el camino para buscar nuevos modelos” ya había surgido para Ortega años atrás, en 1916, con la publicación de *El Espectador*²²⁸. Pero es en 1923, cuando decide cambiar su ambición de modificar el rumbo de España desde la política y la filosofía por el ejercicio práctico de influir en los medios intelectuales más restringidos a través de un instrumento cultural —la prensa cultural— cuyas posibilidades él conoce muy bien y en las que sigue confiando a pesar de sus fracasos anteriores de *Faro* (1908) y *Europa* (1910), revistas que le habían servido, no obstante, para la reforma liberal y el

²²⁵ En lo sucesivo la *Revista de Occidente* se mencionará con las siglas “R.O.” o “la Revista”.

²²⁶ Véase: R.O., vol. I, núm. 1, junio /julio de 1923, p. 2.

²²⁷ Fernando Vela, R.O., (2ª época), tomo. III, Nº 8-9, noviembre-diciembre de 1963, pp. 138-141.

²²⁸ Entre 1916 y 1934 publica Ortega la revista *El Espectador* (8 tomos) de la cual no sólo es editor y director sino su único autor. Los ensayos son, en la mayoría, su proyecto filosófico que continuaría en sus *Meditaciones*.

uropeísmo²²⁹. Además, junto a la *R.O.*, nace la editorial del mismo nombre, un portavoz igualmente importante para la transformación del panorama ideológico y cultural español.

No vamos a detenernos aquí en la Editorial *Revista de Occidente* aunque sí es preciso mencionar el amplio trabajo de traducción realizado por el propio Ortega y sus colaboradores: Entre las obras extranjeras publicadas por la editorial entre 1924 y 1936, la mayor parte fueron obras alemanas traducidas por García Morente, Pérez Bances, Fernando Vela, Recasens Siches, Xirau, Gaos, Sans Huelin, Imaz, Salazar, J. Gómez de la Serna Favre, Carande, Juan Cabrera, J.M. Sacristán, R. Gómez de la Serna, R. Ledesma Ramos, Margarita Nelken, Zubiri, algunos —como Manuel García Morente, José Ramón Pérez Bances, Eugenio Imaz— becados por la JAE (véase: apartado 2.2.1.) para la ampliación de su formación en Alemania. – De la amplia envergadura de la editorial *Revista de Occidente* sólo queremos resaltar algunas publicaciones alemanas como la obra de Fichte, Kant, Hegel, Max Scheler, Hermann Keyserling, la fenomenología de Edmund Husserl, la sociología de Georg Simmel, el psicoanálisis de C.G. Jung, la historia de Jakob Burckhardt, el arte de Wilhelm Worringer y Franz Roh, la filología de Karl Vossler así como la literatura de Schiller, Heine y Hauptmann cuyas obras fueron comentadas y reseñadas en su gran mayoría en la *Revista de Occidente*.

Con la fundación de la *R.O.*, Ortega propugna y espera —no olvidemos su doble intención de “enseñanza y periodismo” o “educación y política”— que la renovación intelectual, iniciada en España por las dos generaciones que le precedieron,

se transformase en renovación social mediante la creación de un nuevo tipo de ciudadano inteligente que pudiese ser, al mismo tiempo, especialista riguroso y hombre inmerso en la universalidad de la cultura y ello tanto si se trataba del personal volcado a las tareas más altas del espíritu —la investigación científica, la creación de obras de arte— como del orientado a las profesiones de utilidad social más inmediata, desde la ingeniería o la medicina hasta la política, la dirección empresarial o la organización obrera.²³⁰

Con este propósito, Ortega se multiplica a partir de 1923 en su trabajo: Publica algunos de sus más importantes trabajos filosóficos, cursa en la Universidad de Madrid sus lecciones de metafísica, traduce o selecciona libros sobre las ideas del siglo XX para colecciones editoriales, escribe en varios periódicos, se ocupa de cuestiones sociales, organiza tertulias

²²⁹ José-Carlos Mainer, “Las revistas: *Faro y Europa*”. En: *La doma de la Quimera*, op. cit., p. 251. En este contexto véase también: Vicente Romano García, *José Ortega y Gasset, publicista.*, que dedica unas páginas a las revistas *Faro y Europa*. Madrid: 1976, pp. 91-110.

²³⁰ En: *R.O.* vol. LIII, núm. 157, julio de 1936, p. i – iv.

rodeándose de discípulos²³¹ y expone análisis de la realidad política nacional. Muchas décadas más tarde, ya al inicio del nuevo milenio, Christoph Strieder escribe sobre los propósitos del filósofo español de modernizar a su pueblo a través de la cultura:

La modernización del sujeto y la identidad en España mediante la renovación de la cultura es el gran proyecto de Ortega.. Tal hazaña consistía para él en la preocupación por el conocimiento contemporáneo. [...] Ya durante los primeros veinte años Ortega se interesa por las corrientes intelectuales, sobre todo alemanas, y por los diferentes campos de filosofía y pensamiento adaptándolos a su propia situación e iniciando discursos nuevos en el ambiente cultural de España.²³²

Se trata de una actitud intercultural, importante para la transferencia cultural a pesar de ser un asunto de dudosa sinceridad con respecto a las fuentes tal y como mandaría el código de una traducción. Strieder lo aclara así:

La actividad de Ortega como transmisor entre dos culturas mediante el tráfico y la divulgación de textos filosóficos [...] es una práctica que relaciona el pensamiento filosófico con la vida y la cultura en un sentido temporal y concreto [...] para descubrir la realidad y las posibilidades de su propia cultura y [...] para enfrentarse a una formación cultural que le parecía rígida y falsamente tradicionalista.²³³

La fundación de la *R.O.* es para Ortega un paso consecuente para buscar a través de un concepto intercultural la “europeización de España”. Trata de convertir un conocimiento recibido del extranjero en un instrumento moderno para interpretar y desarrollar la propia cultura: así lo adelantó el propio Ortega una década antes: “[...] cuando postulamos la europeización de España, no queremos otra cosa que la obtención de una nueva forma de cultura distinta de la francesa, la alemana. [...] Queremos la interpretación española del mundo. Mas nos hace falta la materia que hemos de adobar, nos hace falta la cultura”²³⁴. Será la “interpretación española” de la cultura alemana que Ortega había mamado en Alemania unos años atrás y que ahora intenta transferir a su pueblo. De este modo, el filósofo y editor español se convierte en un mediador con *Brückenkopffunktion* entre Alemania y España que dejó un referente cultural alemán en la prensa literaria española.

La *R.O.* adquiere para y por Ortega un gran significado político-cultural, para con su pueblo pero también para con su propia obra, “cada vez más encaminada a influir

²³¹ Entre sus alumnos hay que destacar: Manuel García Morente (1886-1942), Joaquín Xirau (1895-1946), Xaxier Zubiri (1898-1983), José Gaos (1900-1969), Luis Recaséns Siches (1903-1977), Manuel Granell (1906-1993), Francisco Ayala (1906-2009), María Zambrano (1907-1991), Pedro Laín Entralgo (1908-2001); José Luis López-Aranguren (1909-1996), Julián Marías (1914-2005), Paulino Garagorri (1916-2007).

²³² Christoph Strieder, “Ortega entre culturas: conocimiento y modernización”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds.) (2000), *Las Influencias de las culturas académicas...*, op.cit., pp. 205-221, aquí: p. 205.

²³³ *Ibíd.*

²³⁴ José Ortega y Gasset, “España como posibilidad”. En: *Europa*, 27 de febrero de 1910; *O.C.* vol. I, pp. 137-138.

directamente sobre las minorías cultas juveniles y sobre la vida política nacional”²³⁵. A sus 40 años se encuentra en la plenitud de su fuerza y sus esperanzas para desempeñar un papel en la transformación de la cultura española se realizan poco a poco. Ortega tiene preparado un grupo de escritores muy cualificados, entre los que se encuentran los colaboradores de la Editorial *Calpe*, *El Sol*, *La Voz*. Además, había ido reuniendo desde la fundación de la Editorial *Calpe* gran cantidad de información en todos los terrenos y había establecido relaciones importantes —en el plano nacional e internacional— que le permitirán abordar la organización de una revista cultural. Desde el principio, Ortega quería eliminar en la *Revista* los objetivos políticos limitándose a los problemas culturales ya que, como él mismo subraya en sus “Propósitos” que encabezan el primer número: “Para intentar entender este mundo nuevo, una condición es imprescindible, estar de espaldas a toda política, ya que la política no aspira nunca a entender las cosas”²³⁶. Visto desde la distancia histórica, el fundador de la *R.O.* parece haber conseguido este propósito: Durante 13 años, la *Revista* fue el principal órgano intelectual de la España de su tiempo, “un fenómeno acaso único, no sólo en España, sino también en el plano internacional”²³⁷.

En la redacción de la *Revista de Occidente* colaboró toda la intelectualidad española —la mayoría jóvenes—, hispanoamericana y extranjera. La representación alemana fue especialmente importante²³⁸, sobre todo en el campo de la psicología, uno de los centros de mayor interés de la *Revista* en los primeros años. Los ensayos de escritores como Georg Simmel²³⁹, Eduard Spranger²⁴⁰ así como las reseñas sobre las obras de Sigmund Freud²⁴¹ fueron constantes entre 1925 y 1927. También tuvieron su importancia las publicaciones sobre la crítica filosófica de Oswald Spengler²⁴². Ya desde el primer tomo, García Morente —traductor de Spengler— señala la repercusión de la obra que salió en

²³⁵ Véase: Juan Chabás, op.cit., p. 347.

²³⁶ *R.O.*, vol. I. núm. 1. p. 2. – Ese propósito, lanzar su *Revista* “a espaldas de toda política”, es quizá la razón por la que la *R.O.* tuvo una vida relativamente larga, muy al contrario de la Gaceta Literaria (1927-1932) que trataremos en el próximo apartado.

²³⁷ Eveline López-Campillo, *La ‘Revista de Occidente’ y la formación...*, op.cit., p. 250.

²³⁸ Son 78 autores alemanes que publican 128 artículos, número ligeramente inferior al total de los colaboradores de las demás nacionalidades, excluidos los de lengua española.

²³⁹ Georg Simmel, “Cultura femenina”. En: *RO*, vol. VII, núm. 21, marzo de 1925, pp. 273-301 y vol. VIII, núm. 23, mayo de 1925, pp. 170-199.

²⁴⁰ Eduard Spranger, “La erótica y la adolescencia”. En: *RO*, vol. XXII, núm. 66, diciembre de 1928, pp. 299-333.

²⁴¹ Con ocasión de la publicación de la traducción del último tomo de Freud —trad. Luis López Ballesteros— escribe García Morente un estudio de Freud sobre las relaciones del chiste con el inconsciente en *R.O.*, T. I, núm. 3, septiembre de 1923, pp. 356-368.

²⁴² Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, cap. 1: “Una nueva filosofía de la historia ¿Europa en decadencia?” En: *RO*, vol. I, núm. 2, agosto de 1923, p. 175 y “Pueblos y razas”, vol. V, núm. 15, septiembre de 1924, 351.

1932 en Espasa-Calpe dando lugar a una reseña titulada “El hombre y la técnica”²⁴³, firmado por Fernando Vela. Por otro lado, y como mencionamos en las páginas anteriores, la editorial *Revista de Occidente*²⁴⁴ publica en 1926 los seis tomos de la obra del filósofo y sociólogo Max Scheler *El saber de la cultura*²⁴⁵, de gran influencia entre los intelectuales españoles²⁴⁶, sobre todo, durante las luchas políticas y sociales del primer año de la II República, los ensayos y estudios críticos sobre Karl Jaspers²⁴⁷, la sociología de Max Weber²⁴⁸ y el trabajo histórico de Jakob Burckhardt²⁴⁹ que fueron publicados por la editorial y la *R.O.* Es imprescindible subrayar la enorme actividad traductora tanto de la editorial como de la *Revista* en el campo filosófico, sociológico, psicológico y, a partir de los años treinta, en las ciencias exactas y naturales. La red que constituyeron los traductores de la *R.O.* con todas las revistas, editoriales e instituciones, bien merecería una investigación en profundidad, trabajo que no podemos realizar por el estrecho marco de nuestro trabajo de investigación.

En lo que a la literatura se refiere —nuestro principal punto de mira— hemos podido observar en la segunda mitad de los años veinte un mayor interés de la *R.O.* por la literatura novelesca y teatral. A partir de 1925 hay un aumento de ensayos literarios firmados por el propio Ortega y Gasset, Menéndez Pidal, Américo Castro, Díez-Canedo, Francisco Ayala, además de un grupo de jóvenes, los llamados “críticos de la *Revista*”, como Benjamín Jarnés, Fernando Vela, Antonio Espina, Guillermo de Torre. El interés de la crítica literaria se centró, resumiendo a grandes rasgos, en la llamada “literatura en crisis”, en las relaciones entre la literatura y las demás artes —especialmente la pintura y el cine—, en la literatura como manifestación de las preocupaciones espirituales así como en la presencia dominante de las masas frente al hombre.

Entre las literaturas extranjeras hay una importante entrada de la literatura novelística alemana que, por su interés general, será detallado brevemente en el próximo apartado.

²⁴³ Vol. XXXVII, núm. 111, septiembre de 1932, p. 348.

²⁴⁴ Las publicaciones en la editorial y la *R.O.* se hacían en la mayoría de los casos a la par por lo que no tenemos más remedio que mencionar ambos instrumentos culturales en repetidas ocasiones.

²⁴⁵ Max Scheler: *El saber de la cultura* (1926), trad. Gómez de la Serna Favre; *El resentimiento en la moral* (1927), y *El puesto del hombre en el cosmos* (1929), ambas traducidas por José Gaos; *Muerte y supervivencia* (1934), trad. Zubiri; *Psicología del saber* (1935), trad. Jose Gaos y *De lo eterno del hombre* (1940), traducción de Julian Marías.

²⁴⁶ El interés por la filosofía de Max Scheler aumentó, cuando en junio de 1928 (núm. 60) Ortega comunica la muerte del filósofo alemán anunciando el proyecto de publicar un número especial dedicado a la obra filosófica de Scheler que se publicó, finalmente, en junio de 1929.

²⁴⁷ Karl Jaspers, “Ambiente espiritual de nuestro tiempo”. *RO*, tomo XLII, núm. 125, noviembre de 1933, p. 215, trad. R. Gómez de la Serna y publicado en 1933 por la Editorial Labor.

²⁴⁸ Max Weber, “La decadencia de la escultura antigua”. En: *RO*, tomo XIII, núm. 37, julio de 1926, pp. 25-29.

²⁴⁹ Se publica un extracto de su libro *Historia de la cultura griega* en 1935 y 1936 en la editorial de la *RO*.

Por otra parte hemos podido comprobar a lo largo de nuestras investigaciones un interés predominante de un pequeño grupo de escritores, directores y críticos teatrales por la literatura teatral alemana, en especial por el teatro expresionista y sus novedosas puestas en escena. Estos jóvenes intelectuales partían de la premisa de una transformación teatral urgente que habría de afectar no sólo a los temas teatrales y las obsoletas escenografías sino también a la estructura comercial del equipo y a su público burgués. Las nuevas exigencias para una profunda renovación del teatro español serán objeto de nuestras investigaciones que desembocarán en un estudio del tema dominante de esta época de entreguerras, “las masas frente al individuo”, tema central tanto en el teatro de Georg Kaiser como en la obra *La rebelión de las masas*, de Ortega y Gasset que estudiaremos en el capítulo VI del presente trabajo.

4.2.1. La narrativa alemana

Entre 1925-1932 la *R.O.* divulga reseñas y traducciones de varias obras de Franz Kafka: En 1925 se publica la traducción íntegra de su cuento *La metamorfosis*²⁵⁰ (*Die Verwandlung*) y a partir de 1927 Ramón M^a Tenreiro escribe las reseñas de *Un artista del hambre*²⁵¹ (*Der Hungerkünstler*), *Der Prozess* y *Das Schloss*²⁵². En sus críticas, Tenreiro no oculta el rechazo que producen las obras de Kafka, que le parecen inacabadas, “pobres fetos informes, trágicamente ridículos en la monstruosidad de su interrumpida formación”²⁵³. Por otra parte, las novelas de Kafka pecan —según el crítico— de falta de unidad, de un exagerado realismo en la descripción de la atmósfera concreta en la que se mueven los personajes, “de una excesiva irracionalidad en el enigmático fundamento ideal que les da su unidad”.

Los sueños de Kafka son lacerantes pesadillas, seniles e enfernizas, llenas de oscuridad y congoja, en las que la vida se nos aparece como infinitamente más turbia, más cruel, más bochornosa, de lo que puede llegar a serlo, aún en las más desdichadas circunstancias.²⁵⁴

²⁵⁰ *La Metamorfosis*. En: *R.O.*, vol. VIII, núm. 24, abril – junio de 1925, p. 273-306 y vol. IX, núm. 25, julio – sept. de 1925, pp. 33-79.

²⁵¹ *Der Hungerkünstler*. En: *R.O.* vol. XVI, núm. 47, mayo de 1927 pp. 204-219.

²⁵² *Der Prozess / Das Schloss*. En: *R.O.*, vol. XVI, núm. 48, abril – junio de 1927, pp. 385-389, trad. R.M. Tenreiro.

²⁵³ *Ibíd.*

²⁵⁴ *Ibíd.*, p. 387.

Lo que siente el crítico español ante este tipo de obras es textualmente “asco”. Theodor Adorno examina en sus apuntes críticos sobre Kafka la diferencia entre símbolo y alegoría en el autor. Según el crítico no hay una fusión entre la idea infinita y el significado literal de la frase. En Kafka, el símbolo está ausente dado que él busca la alegoría, la parábola, el acertijo, pero ninguno tiene la clave; en definitiva, es la literalidad la que vence²⁵⁵.

El choque que produce Kafka en sus lectores españoles es que no pueden calcular la distancia que les separa del texto. Tenreiro procura eludir el problema concediendo a la obra la categoría de sueño o pesadilla, muy manifiesto en la obra teatral vanguardista-simbolista *Tic-tac* (1925) de Claudio de la Torre²⁵⁶. Pero Kafka toma sus sueños “al pie de la letra”, lo cual obliga al lector a adoptar, si quiere acercarse a ellos, el método literal y Tenreiro, por su lado, niega al universo kafkiano la calidad reveladora de una realidad que todavía escapa a los críticos españoles. Lo cierto es que la *R.O.* tuvo el mérito de dar a conocer a sus lectores las obras de Kafka; una de las últimas traducciones, publicada en 1932 por la *Revista*, sería *Der Trapezkünstler (Un artista del trapecio)*²⁵⁷.

La recepción de la obra de Rainer María Rilke²⁵⁸ fue más positiva, sobre todo entre los críticos literarios catalanes. En 1927 la *R.O.* publica fragmentos de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) (*Cuadernos de Malte Laurids Brigge*)²⁵⁹, precedidos por el ensayo “El ido – Rainer Maria Rilke”²⁶⁰, de Antonio Marichalar, con ocasión de la muerte del autor sólo un mes antes. Rilke era conocido entre los lectores españoles a través de Francia. No es sorprendente, por lo tanto, que en la selección de poetas extranjeros publicada en la *Revista*, Rilke se encuentre al lado de dos poetas franceses Supervielle y Valéry. Esta publicación póstuma en la *R.O.* se debe probablemente a la voluntad de manifestar las afinidades que existían entre la *Revista* y la poética de Paul Valéry, de quien Rilke se proclamaba admirador incondicional. Unos meses después —y para subrayar el interés que existe en España por la literatura de Rilke— Ernesto Giménez Caballero reseñará en la *R.O.* un libro del francés Edmond Jaloux²⁶¹ sobre Rainer Maria

²⁵⁵ Theodor Adorno, “Apuntes sobre Kafka”. En: *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: 1969, p. 135.

²⁵⁶ Claudio de la Torre (1895-1973, novelista y dramaturgo. Fue fundador del “Teatro mínimo”, “Teatro Invisible” y director del Teatro Nacional María Guerrero. Véase también: Felix Ríos Torres, “El mundo de los sueños”. En: Claudio de la Torre, *El teatro de vanguardia*. Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias 1987, pp. 165-167.

²⁵⁷ Franz Kafka, *Der Trapezkünstler*, *R.O.*, vol. XXXVIII, núm. 113, noviembre de 1932, pp. 209-213.

²⁵⁸ Rilke vivió en 1929 unos meses en el más absoluto anonimato en Toledo y Ronda.

²⁵⁹ Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. *R.O.*, vol. XV, núm. 43, enero de 1927, pp. 102-113.

²⁶⁰ Antonio Marichalar, *El ido – Rainer María Rilke*. *R.O.*, vol. XV, núm. 42, enero de 1927, pp. 95-101.

²⁶¹ Enrique Giménez Caballero, “Edmond Jaloux – Rainer Maria Rilke”. *R.O.*, vol. XVIII, núm. 52, octubre de 1927, pp. 137-140.

Rilke. En su crítica, Giménez Caballero subraya la importancia que Francia otorgaba a Rilke —interrumpida sólo por la primera Guerra Mundial— y su “renaissance” a partir de 1925, “soplo del romanticismo eterno de Alemania, que se desliza, como un fascinante fantasma, en un ambiente demasiado seco, intelectual de la Francia presente”²⁶².

Por otro lado, la *Revista* publica las traducciones de varias novelas de Franz Werfel: *El Alejamiento*²⁶³ (1928), *La muerte de un pequeño burgués*²⁶⁴ (1929), *Casa de tristeza*²⁶⁵ (1931) y *Secreto de un hombre*²⁶⁶ (1933). Aparte de las traducciones íntegras, la *Revista* difunde el artículo “El snobismo como fuerza espiritual en el mundo”, que es un capítulo de la obra de Werfel *La crisis de los ideales*²⁶⁷. Werfel, compañero de juventud de Kafka, se distinguirá más tarde por su inclinación católica que le coloca cerca de Martín Buber, Paul Claudel, Gertrud von Le Fort y Reinhold Schneider.

Las dos últimas reseñas literarias dedicadas a un autor alemán se deben a Ricardo Gullón quién, en 1935, reseña la novela *La montaña mágica* (*Der Zauberberg*, 1924) de Thomas Mann²⁶⁸. En su crítica, Ricardo Gullón señala el significado profundo de la oposición entre el hombre enfermo, horizontal, sobre el monte vertical, y el hombre sano, vertical, activo, en el valle horizontal. La vida horizontal está totalmente sustraída al trabajo así como a las divisiones del tiempo, pasado, presente, futuro. La segunda reseña que Gullón analiza en 1935 es el diario ficticio de Thomas Mann *A bordo con Don Quijote*²⁶⁹ (*Meerfahrt mit Don Quijote*, 1934), en el que el escritor alemán describe sus opiniones sobre Cervantes y la vida a bordo, cuya superficialidad no tiene nada que ver con las figuras de Cervantes llenas de humanidad. El título de Mann podría estar relacionado con las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, escritas dos décadas antes, en 1914. En la obra orteguiana aparecen los nombres de diversos pensadores contemporáneos alemanes —desde Hermann Cohen y Paul Natorp, Georg Simmel y Max Scheler— que el filósofo español estudia en sus estancias en Alemania. Sus obras le servirán como fuente y

²⁶² *Ibíd.*, p.140.

²⁶³ Franz Werfel, *El alejamiento*. *R.O.*, vol. XIX, núms. 56 y 57, febrero y marzo de 1928, pp. 203-246 y 379-416.

²⁶⁴ Franz Werfel, *La muerte de un pequeño burgués*. *R.O.* vol. XXIII, núm. 69, marzo de 1929, pp. 352-388 y vol. XXIV, núm. 70, abril de 1929, pp. 43-73.

²⁶⁵ Franz Werfel, *Casa de tristeza*. *R.O.*, vol. XXXIII, núm. 97, julio de 1931, pp. 51-89 y núm. 98, agosto de 1931, pp. 201-238.

²⁶⁶ Franz Werfel, *Secreto de un hombre*, en: *R.O.*, vol. XXXIX, núm. 115, enero de 1933 y núm. 116, febrero de 1933, 209-234.

²⁶⁷ Franz Werfel, “El snobismo como fuerza espiritual en el mundo”. *R.O.*, vol. XXVIII, núm. 83, mayo de 1930, pp. 137-161.

²⁶⁸ Ricardo Gullón, *Thomas Mann - La montaña mágica*. *R.O.*, vol. XLVII, núm. 140, febrero de 1935, pp. 233-240.

²⁶⁹ Ricardo Gullón, Thomas Mann, *A bordo con Don Quijote*, en: *R.O.*, vol. XLVIII, núm. 141, abril de 1935, pp. 69-105 y núm. 142, mayo de 1935, pp. 163-189.

estímulo para su propia actividad filosófica e intelectual adquiriendo posteriormente importancia en la transmisión cultural que Ortega desarrolla en la *Revista* para modernizar lo propio por lo ajeno²⁷⁰. Ambas obras, la obra de Thomas Mann y *Las Meditaciones* de Ortega, merecerían un amplio análisis comparativo, objetivo que dejaremos para otros investigadores.

Por otro lado queremos subrayar la característica acertada de la *R.O.*, muy en la línea de la filosofía de Ortega y Gasset, de haber presentado a sus lectores una amplitud de miras tal que el lector fuese capaz de entender su carácter innovador y la importancia para la evolución cultural española. Es —según Strieder— “la transformación de un conocimiento recibido del extranjero y la modificación de un discurso filosófico académico que Ortega trata de convertir en un instrumento moderno para leer e interpretar la propia cultura”²⁷¹.

La idea de Ortega, la modernización de España a través de la introducción de las diferentes corrientes europeas, adaptándolas a una “España y su circunstancia”, era moderna y hasta visionaria. Helio Carpintero escribe sobre las influencias germánicas en Ortega y su adaptación a la circunstancia española:

Ya no se trata tanto de incorporar algunas ideas de Wundt²⁷² o de algún otro autor —Fechner, Eucken...— sino de participar activamente en la tarea creadora del pensamiento y la ciencia. Ya no es hora de copiar, ni de traducir, sino de hacer, hacer según pautas, técnicas y modos científico-técnicos dominantes en Europa, pero sobre un horizonte propio de preocupaciones y de problemas.²⁷³

Hay que subrayar, en todo caso, la variedad de ideas y el carácter innovador de la *R.O.* que fue para Ortega y sus colaboradores un instrumento, un transmisor entre las culturas mediante el tráfico y la divulgación de textos para la modernización del horizonte socio-cultural en tiempos de crisis.

4.2.2. Un “nuevo público” para solventar la crisis teatral

Vimos en el apartado anterior que entre 1924 y 1931 el contenido de la *Revista* —que desde su principio buscaba una literatura eminentemente filosófica, psicológica y

²⁷⁰ Véase: Christoph Strieder, “Ortega entre culturas: conocimiento y modernización”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister, *Las influencias de las culturas...*, op. cit., p. 205-222, aquí: 208.

²⁷¹ Christoph Strieder, “Ortega entre culturas...”, art. cit., p. 207.

²⁷² Al que Ortega muy probablemente conoció en 1907 en Leipzig.

²⁷³ Helio Carpintero, “Influencias germánicas en la psicología española”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister, *Las Influencias de las culturas...*, op. cit., pp. 223-238, aquí: 229.

científica— cambia a favor de una mayor atención al género literario de la novela. Por otro lado, el balance sobre la recepción teatral y sus grandes cambios en el arte escénico seguía siendo escaso. Esta característica es debida, probablemente, a la crisis del teatro, un teatro burgués, que en España permanece alejado de los grandes cambios que se habían producido en el arte dramático europeo. Lo expresa Luis Araquistáin en 1930 en su obra crítica teatral:

En España el teatro ha dejado de ser para los llamados intelectuales baliza de formas y de ideas, y desde luego les interesa mucho menos que la música, las artes plásticas y el cinematógrafo. Esto es funesto para el arte escénico, que así se priva de la colaboración de los hombres más inteligentes de nuestro tiempo, ya sea directa, como autores, ya indirecta, como crítica creadora; pero también puede ser un síntoma de la crisis por la que pasa la inteligencia española, demasiado autista o ensimismada.²⁷⁴

Sin embargo, en contraste con esta apreciación, hubo un grupo de entendidos que desde principios de los años veinte lucharon para la renovación del arte escénico librándose en las revistas culturales una verdadera “batalla teatral” en cuyo trasfondo observaron algunos intelectuales “un problema que transcendía las fronteras del mundo teatral, y que sacudía a toda la sociedad española contemporánea”²⁷⁵.

La controversia acerca de la diagnosticada crisis teatral incrementa, por un lado, el número de libros editados como: *Nuevo escenario* (1928), de Enrique Estévez-Ortega; *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del Teatro* (1928), de Federico Navas; *Apostillas a la Escena* (1929), de Enrique de Mesa; *La batalla teatral*, de Araquistáin, mencionado en las líneas anteriores, o *El teatro espectáculo literario*, de Felipe Sassone, los dos de 1930. También aumentaron las publicaciones en la prensa literaria (*La Voz*, *La Gaceta Literaria* o *El Sol*) dedicadas al análisis de la escena, a cargo de un grupo de críticos formado por Ricardo Baeza²⁷⁶, Ramón Gómez de la Serna²⁷⁷, Díez-Canedo²⁷⁸,

²⁷⁴ Luis Araquistáin, *La Batalla Teatral*. Madrid: 1930, p. 19. – Luis Araquistáin (1886-1959) es escritor, político y embajador en Alemania (1932-1933) y Francia. Véase también: Walther L. Bernecker: “Luis Araquistáin y la crisis de la Republica de Weimar”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds.), *Las influencias de las culturas...*, op.cit., pp. 111-129.

²⁷⁵ Alberto Romero Ferrer, “De Araquistáin a Ricardo Baeza: La batalla teatral en España de los locos años veinte”. Cadiz: 2004, p. 181-189, aquí: p. 184.

²⁷⁶ Ricardo Baeza (1890-1956), escritor, traductor, ensayista y crítico literario, perteneció, entre 1923 y 1930, al grupo de colaboradores literarios de la *R.O.* y *El Sol*. Su obra fundamental no ha sido recogida, hallándose dispersa en las revistas literarias y en los prólogos de las ediciones y traducciones realizadas por él. Sus obras más importantes son *La isla de los Santos* (1930 y *Bajo el signo de Clío* (1931).

²⁷⁷ Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), escritor de todos los géneros, periodista de varias revistas (*Pombo*, *Prometeo*, *R.O.*, de 1923-1936, *El Sol*, *La Voz*) y importador de *ismos*; entre las crónicas más interesantes de los movimientos literarios contemporáneos se encuentra en su libro *Ismos*. En: Juan Chabás: “Ramón Gómez de la Serna”, op.cit., pp. 375-387.

²⁷⁸ Enrique Díez-Canedo (1879-1944), filósofo, poeta, profesor, traductor (francés, italiano, inglés y alemán), periodista literario y, sobre todo, crítico teatral; escribió durante varias décadas en la prensa

Antonio Espina²⁷⁹, en los que se percibe una constante preocupación por la crisis generalizada de la escena y sus repercusiones para la sociedad española. Todos ellos entendieron el fenómeno escénico como un púlpito, “un instrumento para la reconstrucción consciente de la vida por medio del arte”, según Ramón J. Sender. Frente al público burgués se proponía un teatro de formación y educación, para el que se requería un nuevo público, como solución viable a la crisis en la que se encontraba la escena y la sociedad contemporánea.

Con todo este trasfondo literario y social llama la atención la escueta información crítica sobre la crisis escénica española en la *R.O.* —una publicación creada en pleno debate en torno a la escena española— que significaría, según el análisis de Evelyne López Campillo, “una neta voluntad de quedarse al margen del renuevo teatral típico de estos años”,²⁸⁰.

Por otro lado, se observa en la *Revista* a partir de la segunda parte de los años veinte un especial interés por el teatro contemporáneo ruso y europeo, especialmente alemán, de corte vanguardista e innovador por la nueva escenografía. La evaluación del total de las obras teatrales reseñadas en la *R.O.* queda resumida en unas pocas líneas: Son un total de nueve autores teatrales a nivel internacional y nacional de los que la *Revista* publica reseñas, traducciones enteras o fragmentos de sus obras, lo que hay que agradecer, dado que en algunos casos fue la primera reseña para dar a conocer las novedades teatrales. Entre el escaso cómputo sólo son mencionados nueve autores teatrales: tres franceses (Cocteau, Giraudoux, Henri René Lenormand), tres autores de habla alemana (Georg Kaiser²⁸¹, Carl Sternheim²⁸² y Ferdinand Bruckner²⁸³), un americano (E. O'Neill),

literaria, *España, La Voz, El Sol, La Pluma* y la *Revista de Occidente*, las críticas literarias más importantes, recogidas en: Enrique Díez-Canedo: *Artículos de crítica teatral – El teatro español de 1914-1936*. México: 1968, tomos I-V - escribe Juan Chabás décadas más tarde: “Como crítico teatral de mayor autoridad y cultura que todos sus contemporáneos Díez-Canedo fijó valores, influyó en el mejoramiento de la escena, aconsejó sabiamente a los actores, alentó a los autores noveles y tuvo siempre advertencias discretas y sutiles para los consagrados”. En: Juan Chabás, *Literatura española...* op.cit., pp. 299-307, aquí: p. 300.

²⁷⁹ “Las dramáticas del momento”. En: *R.O.*, vol. X, 30-XII-1925, pp. 316-329. – Antonio Espina (1894-1972) es escritor y periodista y colabora en *La Pluma, España, Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*.

²⁸⁰ Evelyne López Campillo, “La crisis del teatro”. En: *La Revista de Occidente...*, op.cit., p. 186. – Véase también: Max Aub, “Algunos aspectos del teatro español, de 1920-1930”. En: *Revista Hispánica Moderna*, 1956, 1-4, p. 17.

²⁸¹ Georg Kaiser, *Von morgens bis mitternachts*, 1916 (*De la mañana a media noche*). *R.O.*, vol. XIII, núms. 37 y 38, julio y agosto de 1926, pp. 77-109 y 174-224; *Gas*, 1918, vol. XXI, núms. 61-63, julio, agosto y septiembre de 1928, pp. 36-60, 204-233, 322-350; *Un día de octubre*, vol. XXV, núms. 73-75, julio, agosto y septiembre de 1929, pp. 40-62, 201-233, 329-351.

²⁸² Carl Sternheim, *Napoleon*. *R.O.*, vol. X, núm. 23, pp. 1-38.

²⁸³ Ferdinand Bruckner, *Die Verbrecher (Los criminales)*. *R.O.*, vol. XXXIV, núms. 100-102, octubre, noviembre y diciembre de 1931, pp. 46-104, 147-191, 300-338.

y tres autores de lengua española (Victoria Ocampo, R. Gómez de la Serna y Ricardo Baroja).

Visto el reducido número de autores teatrales mencionados por la *Revista* —no se mencionan las realizaciones teatrales de Federico García Lorca por su grupo “La Barraca” (1932-1936)²⁸⁴ ni la obra crítica y teatral de Cipriano de Rivas Cherif— el balance de las obras teatrales alemanas se puede considerar un logro en pro del teatro expresionista alemán y su máximo representante Georg Kaiser.

4.2.2.1. Georg Kaiser — la puesta en escena moderna

¿Cómo se recibió la dramaturgia, un tanto arisca, de Georg Kaiser en España? Enrique Díez-Canedo escribe en 1926 sobre el teatro del escritor alemán: “Viendo representar ese teatro, tuve la sensación de entrar por una puerta muy nueva en un teatro muy viejo”²⁸⁵. La “puerta muy nueva” del teatro alemán es para Díez-Canedo la nueva dramaturgia de Kaiser que —junto a Carl Sternheim— es el autor más representativo de un teatro moderno para el teatro español que se había quedado obsoleto en la forma y el fondo:

Sternheim es el hombre de letras que hace teatro, como una de sus actividades: el poeta, diríamos, sin acentuar la palabra, a la antigua. Kaiser es hombre de teatro. La vida le ha hecho, más que los libros. Ha montado fábricas eléctricas en la Argentina. Ha sufrido procesos, y no por ideas políticas u opiniones literarias. Pero ahí está, en una de las puertas del teatro alemán por donde entra más público, señalando a un cartelón que, en grandes letras llamativas, dice: *Expressionismus*.²⁸⁶

Ya hemos mencionado con anterioridad que la entrada del teatro expresionista no fue fácil ni rápida en España. Fueron, según Díez-Canedo, “aventuras peligrosas”²⁸⁷ que sólo tuvieron éxitos fugaces a través de los pequeños grupos teatrales de la “Escuela de Arte”, la TEA, de Rivas Cherif:

Los espectáculos de la TEA [Teatro Escuela de Arte] han dado a conocer [...] comedias extranjeras no representadas en los grandes teatros, como *La cacatúa verde*, de Schnitzler, y *Gas*, de Georg Kaiser; esta última, con sus movimientos de multitud, obtuvo el más franco éxito, que se repitió al representarse de nuevo en otros escenarios.²⁸⁸

²⁸⁴ Creado al comienzo de la Segunda República y enmarcado dentro del proyecto gubernamental de las “Misiones Pedagógicas”, pretendiendo llevar el teatro clásico español a zonas con poca actividad cultural.

²⁸⁵ Enrique Díez-Canedo, “Georg Kaiser”. En: *R.O.*, vol. XIII, núm. 37, julio de 1926, pp. 121-124.

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 121.

²⁸⁷ Enrique Díez-Canedo, “La tradición inmediata”. En: *Artículos de crítica.....*, op. cit., tomo I, pág. 39-40.

²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 58.

En su reseña de julio de 1926 Díez-Canedo pasa revista a las obras más importantes de Kaiser como *Die jüdische Witwe* (1908/09) y *König Hahnrei* (1910), obras en las que “le vemos tratar con nuevo espíritu las leyendas ya descubiertas por la poesía dramática moderna”, para detenerse en la “trilogía social”, *Die Koralle*, *Gas* o *Hölle Weg Erde*²⁸⁹ y *Gas II* (1917 a 1920) y sus puestas en escena que, como confirma Díez-Canedo:

[...] marcan la culminación del arte de Kaiser, su reducción de medios a un diálogo nervioso, desprovisto de toda elocuencia que no sea de rapidez y concentración, el empleo de los recursos melodramáticos sin el intento de justificarlos o meterlos con disimulo, antes al contrario, sujetándolos a rendir su máxima violencia efectista. No le basta a este dramaturgo la voz natural, necesita el megáfono.²⁹⁰

La obra *Gas* es, según reseña Díez-Canedo, “una utopía simbolista, encerrada en un melodrama popular”. El crítico prefiere el anterior drama de Georg Kaiser *Von morgens bis mitternachts* (1916), “una aventura de un cajero de Banco, hombre vulgar si los hay, que comete, arrebatado por un ímpetu de sensualidad, el robo que nunca se le pasó por la cabeza, y huye después, más de la Policía, que de sí mismo”. Es una tragedia, en la que “podemos encontrar en esquema todo el arte de Georg Kaiser, [...] la tortura del pensamiento pensado hasta el fondo”²⁹¹.

Es importante señalar que con la divulgación de las obras de Kaiser la *R.O.* presenta una amplitud de miras tal que el lector fuese capaz de entender su carácter innovador y su importancia para la evolución literaria”. Es probable que las traducciones de las obras teatrales de Kaiser, publicadas entre 1926 y 1929 en la *Revista*, cumplieran su meta de acercar el teatro moderno europeo a sus lectores a través de la lectura. Por otro lado, Ortega, muy a favor del teatro leído, da, ahora sí, un paso más cuando apoya en *El Espectador* el disfrute de la obra teatral en el marco de un escenario teatral renovado: “[...] propugno una reforma del arte escénico para que [la obra] se convierta en un suceso plástico y sonoro, y no únicamente en un texto literario”²⁹².

¿Por qué este cambio de parecer, nos preguntamos? La multitud, la masa, fue una inquietud constante entre los intelectuales de principios de siglo, reflejándose tanto en la literatura novelesca, los ensayos críticos como en la dramaturgia. Ya hemos mencionado

²⁸⁹ Según Bernhard Diebold la obra *Hölle, Weg, Erde* presenta “la trilogía dentro de la trilogía” como ya relata su propio título. En 1920 Kaiser añade *Gas II*, obra considerada por los entendidos como la tercera parte de la trilogía de Kaiser. Es muy probable que Díez-Canedo conociera la obra *Der Denkspieler Georg Kaiser* (1924) de Diebold que encontramos en los archivos de la Biblioteca Nacional de Madrid.

²⁹⁰ Enrique Díez-Canedo, “Georg Kaiser”, art. cit., pp. 121-124.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 123.

²⁹² José Ortega y Gasset, *El Espectador* (8 tomos publicados entre 1916 y 1934). Aquí en: *R.O.*, vol. II. Madrid: Editorial Alianza, 12 vol., 1946-1983.

con anterioridad que Azaña en 1900 defiende su tesis doctoral con el título “La responsabilidad de las multitudes” mientras que un año más tarde Ortega escribe: “Las masas por ser impersonal no tiene la memoria de su propia identidad”²⁹³. Ahora, en 1929, Ortega publica su ensayo *La rebelión de las masas*, tema central en el drama *Gas* (1918) de Georg Kaiser que será una de las pocas obras traducidas por la *R.O.*

Por otro lado, Máximo José Kahn —crítico literario de la *R.O.*, *La Gaceta Literaria*, *El Sol* y uno de nuestros mediadores individuales (véase cap. 5.1.)— hará hincapié en la escenografía moderna para un teatro nuevo en su artículo “Berlín 1931”:

El teatro de Berlín no permite la división entre libreto, decoración, actores, música, coreografía, *regie*; todo eso confluye en una sola cosa, en una sola obra de arte llamado teatro. [...] La representación de cada drama toma su origen en una sola fuente, en el *regisseur* que amolda y encaja, a base de una concepción individual, los distintos factores del espectáculo. Él funde el espectáculo, ablandando las diferentes materias y llenando con la mezcla un único molde. Este molde puede ser agradable al público o antipático, siempre está en el estudio de escultor como efigie perfecta de un círculo cerrado de corrientes eléctricas.²⁹⁴

Es el arte del director teatral²⁹⁵, junto a la obra dramática y las nuevas tecnologías escénicas, el que hace el *Gesamtkunstwerk*, la “obra total”. En ese momento Kahn, que conoce muy bien el teatro expresionista, ve en Max Reinhardt al máximo representante de la cultura teatral alemana, capaz de traspasar a su público la esencia de la obra teatral moderna:

Lo demás, lo que se oye, huele, sospecha, sabe, lo que hace temer, lo que hace esconderse al espectador en sí mismo, todo esto sucede fuera de la escena. Los edificios, los teatros de Reinhardt tienen los muros nada más que aparentes. Para el espectador no existen. Él siente desarrollarse los espectáculos en el margen del campo ideológico que dibuja su capacidad individual alrededor de él.²⁹⁶

Las escenografías de Max Reinhardt no pasaron desapercibidas para directores teatrales españoles como Gregorio Martínez Sierra, que, desde los años veinte, trabaja estrechamente con los escenógrafos españoles más vanguardistas (véase apartado 5.1.3. y 5.1.4.). Otro impulsor de la nueva forma de hacer teatro²⁹⁷ será Cipriano Rivas Cherif, que

²⁹³ Ortega y Gasset, “Glosas”. En: *Nueva Vida*, 1 de diciembre de 1901. Véase también: Santos Juliá, *Vida y tiempo de Manuel Azaña...*, op.cit. p. 42.

²⁹⁴ Máximo José Kahn, “Berlín 1931”. En: *R.O.*, vol. XXXI, núm. 93, marzo de 1931, pp. 298-321.

²⁹⁵ que se encuentra más tarde en las anotaciones a algunas obras de Brecht y, sobre todo, en sus *Estudios sobre teatro experimental* (1939), *Pequeños órganos para el teatro* (1949) y *Dialéctica en el teatro* (1953). Véase: Luis Acosta Gómez, “El teatro alemán: de Brecht a Weiss”. En: *Historia del Teatro Español*, op.cit., pp. 2997-3019, aquí 2298.

²⁹⁶ M.J. Kahn, “Berlín 1931”, art.cit., p. 318.

²⁹⁷ Agustín Muñoz-Alonso López, “Gómez de la Serna y el teatro de Vanguardia”. En: *Historia del teatro español*, op.cit., p. 2347.

en 1933 intenta traer a Reinhardt a España²⁹⁸. Reinhardt vino de incógnito. No le gustaron las circunstancias escénicas madrileñas mucho más modestas y menos revolucionarias que las alemanas. Su corta visita, sin embargo, tuvo como consecuencia que Rivas Cherif y sus alumnos de la TEA impulsaron una nueva forma de hacer teatro, logrando la representación de algunas obras teatrales de Georg Kaiser entre 1935 y 1939 en los escenarios españoles.

A partir de 1931, aproximadamente, la literatura en general pierde importancia en la *R.O.* en beneficio de un marcado interés por las literaturas anglosajonas y latino-americanas, las investigaciones de las ciencias humanas así como una mayor aparición de textos de carácter sociológico, psicológico o histórico.

Resumen

Las aportaciones de los críticos literarios y colaboradores de la *Revista de Occidente* constituyen un material de mucho valor para el estudio de la transferencia cultural en los diferentes campos. Hay que subrayar que la *R.O.* realizó importantes colaboraciones en torno a la *sociología*, en la que las contribuciones se orientan principalmente hacia la situación del intelectual en la sociedad moderna después de la Primera Guerra Mundial, la crisis de la sociedad industrial después de la depresión de 1929, el racismo y nazismo²⁹⁹ y la posición de la Rusia soviética³⁰⁰, la *filosofía* y la *psicología*. Todos estos temas se consideran importantes para un estudio del desarrollo de las ciencias en España. En lo referente a las *ciencias históricas*, hay que destacar las aportaciones sobre la Antigüedad (Burckhardt, Max Weber), la Edad Media (Sánchez-Albornoz), estudios hebraicos (M.J. Kahn, Giménez Caballero) y el desarrollo de la historiología (Ortega y Gasset), investigaciones que coinciden con la crisis política y social de la sociedad española entre los años 1925-1935. Este primer bloque temático no es, sin embargo, analizado por nosotros dado que nuestro trabajo se centra, principalmente, en la transferencia entre Alemania y España.

²⁹⁸ Cipriano Rivas Cherif, "El gran Reinhardt". En: *El Sol*, 5 de abril de 1933.

²⁹⁹ El problema del racismo y nazismo es tratado en la *R.O.* en tres importantes artículos: Oswald Spengler publica, en 1933, un capítulo de su libro *Años decisivos* por Espasa-Calpe, con el título "La revolución mundial de color". Véase también: *R.O.*, vol. XLIII, núm. 128, febrero de 1934, pp. 187-214. P.L. Landsberg, "Ideología y ciencia de las razas". En: *R.O.*, vol. XLIV, núm. 130, abril de 1934, pp. 52-71, y núm. 131, mayo de 1934, pp. 154-175. Fernando Vela, "Eugenesia y racismo" En: vol. XL, núm. 119, mayo de 1933, pp. 199-221.

³⁰⁰ Bajo el título "La Rusia soviética (1924-1933)" la *R.O.* agrupa una serie de artículos de: Ricardo Baeza (1924), Luis de Zulueta (1925), García Morente (1925/26), Antonio Espina (1926), Francisco Ayala (1930) y Paul Haensel (1931) sobre literatura, teatro y política de la Rusia soviética.

A pesar de las deficiencias que indicábamos en los párrafos anteriores —espacio reducido de la sección dedicada al teatro y escasez de las reseñas literarias— la *Revista* realizó, en literatura, unas publicaciones importantes, como fueron los textos poéticos de la generación de 1927 —tampoco computados aquí—, los cuentos y las novelas cortas “incomprendidas” de Kafka o las traducciones de tres obras teatrales de Georg Kaiser, en especial el drama *Gas*, que será analizado, junto a su traducción española, de 1928, en la *R.O.* y la obra *Rebelión de las masas* (1929) de Ortega y Gasset en el último capítulo del presente trabajo.

El amplísimo panorama cultural presentado por la *R.O.* y la cualificación de sus colaboradores nacionales e internacionales, hacen de esa publicación un documento importante, tanto para la investigación española como en el plano internacional. La *R.O.* de Ortega y Gasset da la sensación de ser la prolongación de un diálogo que muy probablemente tenía lugar durante las ruedas de prensa previas a la elaboración de los números que más tarde fueron puestos en papel para la información de un lectorado culto y ávido para la instrucción de las últimas novedades aludidas con anterioridad.

Al juzgar su contenido, no cabe duda de que es posible —dada la variedad de las posiciones expresadas— atribuir a la *Revista de Occidente* una línea ideológica determinada, aristocrática³⁰¹. Ciertamente es que la *Revista* era un lugar de encuentro, una escuela de responsabilidad cultural, para “ciertas minorías que, a partir de 1931, tomaron posiciones políticas variadas: comunista, tradicionalista, falangista, etc. [...] volviéndose cada vez menos aptos —como lo demostró la historia— a pasar de la categoría de las minorías del pensamiento a la de las minorías de la organización o de la política”³⁰².

4.3. *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero (1927-1932)

Ya nos hemos referido en varias ocasiones a *La Gaceta Literaria*, “una de las publicaciones culturales más importantes de finales de la década de los años veinte y comienzos de la siguiente”³⁰³, que nace de la mano de su director Ernesto Giménez Caballero y su secretario Guillermo de Torre influyendo notablemente en el vanguardismo

³⁰¹ José Carlos Mainer, en *Falange y literatura* (1971), intenta establecer una genealogía del fascismo español que incluye la fundación de *La Gaceta Literaria*, el organicismo político de Ortega, el nacionalismo espiritual de Unamuno y el despecho burgués antirrepublicano. Véase también: “Conversiones: Algunas imágenes del Fascismo”. En: *La doma de la quimera*..., op.cit., pp. 301-327, aquí: p. 306.

³⁰² Evelyne López Campillo, *La ‘Revista de Occidente’*..., op.cit., p. 251-252.

³⁰³ Véase: Cesar Antonio Molina, “La Gaceta Literaria”. En: *Medio siglo de Prensa*..., op.cit., pp. 111-132.

español”³⁰⁴. Esta afirmación de José-Carlos Mainer —pronunciada desde una distancia histórica ya apreciable— podemos encontrarla repetida por muchos investigadores como A.L. Geist “tras revisar más de ochenta revistas de aquellos años”³⁰⁵ o Guillermo de Torre, que escribe en 1968: “Aquel periódico de las letras no ha sido superado, ni siquiera igualado, en los cuarenta años transcurridos”³⁰⁶. Afirmaciones parecidas aparecen también en boca de Miguel Ángel Hernando³⁰⁷, Ramón Buchley³⁰⁸ o Torrente Ballester³⁰⁹; todos ellos subrayan la importancia de este periódico literario para la comprensión de la vida literaria española en los años inmediatamente anteriores a la Segunda República. La opinión unánime de estos investigadores nos ha movido a incluir *La Gaceta Literaria* en el corpus de nuestro trabajo con el fin de hacernos con las huellas de la construcción de un referente cultural alemán en la prensa española de entreguerras.

4.3.1. Un “periódico de las letras”

*La Gaceta Literaria*³¹⁰ (véase portada anexo III) nace como “periódico de las letras”³¹¹ con el afán de “divulgar, informar y orientar el placer de leer”³¹² cada 1 y 15 del mes. José Ortega y Gasset fue —también en este periódico— uno de los impulsores de la idea intercultural que ya se había puesto en marcha con anterioridad en varios países europeos. Ernesto Giménez Caballero lo recuerda en su “Salutación” en el primer número del 1 de enero de 1927:

³⁰⁴ José Carlos Mainer, *Falange y Literatura*. Barcelona: 1971, p. 24. – En esta obra, José Carlos Mainer intenta establecer una genealogía del fascismo español que incluye la fundación de *La Gaceta Literaria*, el organicismo político de Ortega, el nacionalismo espiritual de Unamuno y el despecho burgués antirrepublicano. Véase también: “Conversiones: Algunas imágenes del Fascismo”. En: *La doma de la quimera*..., op.cit., pp. 301-327, aquí: p. 306.

³⁰⁵ Antony Leo Geist, “Los movimientos de vanguardia (1918-1922)”. En: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: 1980, pp. 27-68, aquí: p. 8.

³⁰⁶ Guillermo de Torre, “Mis recuerdos de *La Gaceta Literaria*”. En: *Papel literario de ‘El Nacional’*. Caracas: 1968, recogido en *El espejo y el camino*. Madrid: 1968, pp. 293-297.

³⁰⁷ Miguel Ángel Hernando Fernández, ‘*La Gaceta Literaria*’. *Biografía y Valoración*. Valladolid: 1975, p. 10.

³⁰⁸ Ramón Buchley, *Los vanguardistas españoles: 1925-1935*, Madrid: 1973, p. 423.

³⁰⁹ Gonzalo Torrente Ballester, *Literatura española contemporánea*, vol. II. Madrid: 1966, p. 242.

³¹⁰ En lo sucesivo y debido al gran número de citas recogidas de *La Gaceta Literaria* este periódico se mencionará con las siglas “G.L.”.

³¹¹ El periódico literario es menos voluminoso y más barato que una revista y su periodicidad es más habitual (sale con un intervalo de 8 a 15 días). Tiene el mismo formato que un diario, e incluso su papel, impresión y maquetación. Y además, a diferencia de la revista, que es más atemporal y meditada, el periódico de las letras atiende al “suceso” y a la noticia más inmediata nacional e internacional.

³¹² Cesar Antonio Molina, “¿Qué es la prensa literaria?”. En: *Medio siglo*..., op. cit., p.22.

Existe en el mundo [europeo] desde hace unos pocos años, el tipo del “periódico de las letras”, nuevo organismo intelectual creado por la postguerra, en su afán multitudinario de popularizar la alta cultura de la “Revista”, y de acercar eficazmente autores, editores y lectores. Francia, Italia, Inglaterra, Alemania poseyéndolo ya. Faltaba nuestra área hispánica. *La Gaceta Literaria* intenta hoy cuajar ese hueco ibérico e incorporarse a la tipicidad mundial, europea.³¹³

Su impulsor y director identifica su periódico con la llamada *Generación del 27* asegurando que: “*La Gaceta* fue la precursora del Vanguardismo en la Literatura, Arte y Política”, una política que por dos años resultó unitiva y espiritual y —como veremos más abajo— desde 1930 diverge, pues la juventud se fue politizando.

Ortega y Gasset, por su lado, escribe en el primer número de la *Gaceta Literaria* su renombrado artículo “Sobre un periódico de las letras” para recalcar que “en otros momentos pudo ser menos urgente un periódico de las letras porque la vida literaria era menos numerosa, menos varia de direcciones, entrelazamientos y heterogeneidades”³¹⁴ que a partir de los años veinte. Ya vimos con anterioridad que Ortega, a partir de 1925, activó considerablemente la información literaria en la *R.O.* En su salutación reitera su convicción de que el mundo literario debe tener una presencia activa y una influencia directa sobre la vida social y política de un país a través de un “periódico de las letras”:

La condición es que el periódico de las letras se proponga ser periódico y no otra cosa. A diferencia del libro y la revista que son la literatura haciéndose, deberá mirar la literatura desde fuera, como hecho, e informarnos sobre sus vicisitudes, describirnos la densa pululación de ideas, obras y personas, dibujar las grandes líneas de la jerarquía literaria siempre cambiante, pero siempre existente.³¹⁵

¿Cómo era ese “periódico de las letras” que se creó con el fuerte apoyo de los intelectuales nacionales e internacionales aunque —también habitual en esta época— sólo sobrevivió cinco años? La *G.L.* aparece como periódico quincenario de carácter cultural, intelectual, al servicio único del “libro y de la vida literaria ibérica, americana y universal”. Tiene en su fisonomía un parecido con otras publicaciones extranjeras del mismo tipo, como *Les Nouvelles Littéraires* de Francia, *La Fiera Letteraria* de Italia, *Die Literarische Welt* de Alemania o *Times Literary Supplement* de Inglaterra. Miguel Ángel Hernando en sus valoraciones sobre la *G.L.* define la labor de un periódico literario de la siguiente manera:

Se dirige a un público no exclusivamente estudiantil, pero sí esencialmente joven por su mirada hacia todo lo nuevo, tanto en el mundo hispánico como en lo europeo. Este proyecto fue apoyado por un

³¹³ *La Gaceta Literaria*, nº 1, 1 de enero de 1927, p. 1.

³¹⁴ José Ortega y Gasset, “Sobre un periódico de las letras”. En: *G.L.*, p. 1.

³¹⁵ *Ibíd.*

grupo de intelectuales que veía importante el encauzamiento de energías hacia la literatura en la España de Primo de Rivera, inhabilitada para toda acción política.³¹⁶

La aparición de la *G.L.* fue recibida positivamente por muchos intelectuales. Ortega —cuya *Revista de Occidente* coincide durante cinco años con la divulgación de la *G.L.*— destaca la importancia de la meta de su joven equipo:

El no contentarse con ser un semanario más de juventud en que un nuevo equipo lírico empuja, [...] el balón de su programa particular, [...] excluir toda exclusión y contar con la integridad del orbe literario español y sus espacios afines, [...] valorar el hecho literario desde fuera y describir la situación existente, [...] la misión informativa y el afán crítico de los colaboradores, dentro de la nueva sensibilidad que ya conocían como creadores en muchos casos.³¹⁷

Para Ernesto Giménez Caballero, alma de la *G.L.* durante sus cinco años de existencia, su periódico no es un periódico más, sino “algo de mayor alcance”, un periódico, que refleja todo el movimiento de una época y que “sólo puede darse en una atmósfera cultural de cierta densidad”³¹⁸. Al hablar Giménez Caballero de “cierta densidad”, se refiere, sin duda, a la evolución política en España que él y sus colaboradores presenciaron, haciendo notar, poco a poco, el compromiso político de toda una generación que le fue abandonando uno tras otro (véase: apartado 5.1.2.3.). Hay que tener en cuenta que los vanguardistas dentro de una sociedad en acelerada fermentación política no pudieron mantenerse aislados e indiferentes, alimentándose sólo de lo bello. Pronto y “con la República se comienzan a desenterrar figuras de las letras, se desagracia al intelectual, machacado por la Dictadura, machaque que no era otra cosa que miedo a la inteligencia”³¹⁹. Puntualizando y para decirlo con palabras de Gómez de la Serna: “Siendo negro se corría el peligro del linchamiento, pero siendo intelectual el peligro es el mismo”³²⁰. A partir de 1930 el sostenimiento de la *G.L.* como órgano de expresión puramente literaria, apolítico, se hace cada vez más problemático. En realidad la *G.L.* deja de existir como “periódico de literatura apolítica y de minorías” ya mucho antes de su liquidación total con el número 123 que se publica el 1 de mayo de 1932.

Hay que subrayar, sin embargo, que en su corta vida la *G.L.* fue guía y órgano expresivo de casi todos los escritores jóvenes. Años más tarde, en 1969, Guillermo de Torre, autor de la obra *Literaturas europeas de vanguardia*, escribe en un epitafio: “Aquel

³¹⁶ Miguel Ángel Hermandó, *La Gaceta Literaria (1927-1932) – Biografía y Valoración*. Valladolid: 1974, p. 13.

³¹⁷ José Ortega y Gasset, Editorial “Sobre un periódico de las letras”. N° 1, 1 de enero de 1927, p. 1.

³¹⁸ Enrique Giménez Caballero, *El Almanaque de las Artes y las Letras para 1928*. Madrid: 1927, p. 32.

³¹⁹ María del Rosario Rojo Martín, *Evolución del movimiento vanguardista. Estudio basado en la ‘Gaceta Literaria’ (1927-1932)*. Madrid: 1982, p. 8.

³²⁰ *G.L.*, núm. 52, 15 de febrero de 1929, p. 1.

periódico de las letras [...] no ha sido superado, ni siquiera igualado, en los cuarenta años transcurridos”³²¹.

4.3.1.1. La referencia alemana en *La Gaceta Literaria*

Al rastrear la prensa literaria en busca de un referente cultural alemán, hemos podido constatar que en la *G.L.* aparecen dos corrientes claras, el Ultraísmo y el Surrealismo, máximos representantes de la vanguardia española además de “otros ismos europeos” como el expresionismo alemán, que no pasó desapercibido a los críticos literarios de la *G.L.* Para la sección “Cartas extranjeras”, Giménez Caballero cuenta con un nutrido grupo de colaboradores europeos entre los que firman, ocasionalmente, los alemanes Karl Vossler³²², Walter Benjamin³²³, Adolf Behne³²⁴, Otto Forst Bataglia³²⁵, Olga Sachsels-Lichtenstein³²⁶, Stefan Zweig³²⁷ y Erich María Remarque³²⁸. Este último es galardonado en 1929 por el comité “Asociación Mejor libro del mes”, a cargo de Azorín, Pérez de Ayala, Díez-Canedo y Ricardo Baeza, el premio al “Mejor libro extranjero” por su obra *Im Westen nichts Neues* (1928). En su crítica Cesáreo Fernández atribuye el éxito del libro:

A la honradez, a la valentía, a la sinceridad con que está escrito, a la intensa emoción que surge espontáneamente de los episodios que en él se narran. También a la sobriedad. También a que es un libro antimilitarista, antiguerrista. También a que es un libro en que no hay odios, sino sólo intenso dolor humano. También al mérito artístico, a lo bien que el autor ha sabido describir y contar lo que se había propuesto.³²⁹

¿Por qué un libro antimilitarista, diez años después de la Primera Guerra Mundial y por qué se interesa el lector español por este libro premiado? Según el crítico español, el libro es “el reflejo del estado moral de la juventud, que, al debutar en el mundo, se le impone el inmenso sacrificio de tener que renunciar a la vida en un sacrificio que siente que es

³²¹ Guillermo de Torre, “Mis recuerdos de *La Gaceta Literaria*”. En: ‘*Papel Literario*’ de *El Nacional*, op.cit., pp. 293-297.

³²² Karl Vossler, “La novela en los pueblos latinos”. En: *G.L.*, núm. 49, 1 de enero de 1929, p. 2.

³²³ Walter Benjamín, “Los escritores rusos y el comunismo”. En: *G.L.*, núm. 20, 15 de octubre de 1927, p. 3.

³²⁴ Adolf Behne, “El Bauhaus de Dessau”. En: *G.L.*, núm. 32, 15 de abril de 1928, p. 5.

³²⁵ Otto Forst Bataglia, “Alemania – El último año literario”. En: *G.L.*, núm. 33, 1 de mayo de 1929, p. 9.

³²⁶ Olga Sachsels-Lichtenstein, “Thomas Mann”, en: *G.L.*, núm. 73, 1 de enero de 1930, p. 14.

³²⁷ Stefan Zweig, “Dos novelas históricas. – *El Conquistador* de Richard Friedenthal y *Alejandro* de Klaus Mann”. En: *G.L.*, núm. 75, 1. de febrero de 1930, pp. 1-2.

³²⁸ Erich María Remarque “Confesión”. En: *G.L.*, núm. 99, 12 de febrero de 1931, pp. 4-5.

³²⁹ Cesáreo Fernández, “Mejor libro extranjero”: E.M. Remarque: *Im Westen nichts Neues*. En: *G.L.*, núm. 56, 15 de abril de 1929.

estéril”³³⁰. En la misma línea se expresa Erich María Remarque en una entrevista en *Die literarische Welt*:

Unsere Generation ist auf eine völlig andere Weise aufgewachsen als die vorhergehende wie auch die uns nachfolgende Generation: Ihre intensivste und direkteste Erfahrung war der Krieg. [...] Was sie erlebte war Blut, Gräuel, Vernichtungs-Kämpfe, Tod [...]. Die wenigen Bilder, die das Buch widerspiegelt, beziehen auf ganz persönliche menschliche Erfahrungen des Krieges und vermeiden politische, soziale oder religiöse Positionen.³³¹

El libro de Remarque no fue un libro sobre la guerra sino el reflejo personal del miedo y el horror que esa juventud pasó, de su instinto desesperado de conservación y de su afán de vivir a pesar de la muerte y la destrucción, de ahí el interés del lector al considerarlo el “Mejor libro extranjero”. También fueron importantes para la construcción de un referente cultural alemán en la prensa literaria española las reseñas de Máximo José Kahn —ya mencionado como colaborador de la *Revista de Occidente*—, Ruth Kaltoven, Helmut Petriconi y los españoles Juan Andrade y José Francisco Pastor que informaron, todos ellos, semanalmente sobre la literatura alemana más novedosa.

Ya en un primer acercamiento a la *G.L.* hemos descubierto la abundante información sobre la “nueva literatura europea”, que obviamente intenta guiar a los lectores hacía una literatura innovadora y vanguardista. Para la construcción de un referente cultural alemán en la prensa española fueron importantes cuatro circunstancias: 1) las publicaciones permanentes sobre la literatura alemana, tanto novelesca como teatral, firmada durante tres años por Máximo José Kahn³³²; 2) la Exposición del “Libro alemán en España” en 1928, noticia recogida con amplitud por el mismo crítico Máximo José Kahn, 3) el *Raid* de conferencias de Ernesto Giménez Caballero por Europa, sobre todo por Alemania, y, finalmente 4) la encuesta “¿Qué es la vanguardia?”, ya en el ocaso de *La Gaceta Literaria*.

4.3.1.2. La columna “Postales alemanas” de M.J. Kahn

La prosa y el teatro son los géneros que más interesan del expresionismo alemán en la España de la década de los años veinte como refleja la *G.L.* Máximo José Kahn fue desde

³³⁰ *Ibíd.*

³³¹ Axel Eggebrecht, *Die Literarische Welt*, 14 de junio de 1929. Véase: Richard Lionel, *Del expresionismo*, op. cit., p. 235-238.

³³² A partir de 1931 M.J. Kahn, de origen judío, se ocupará también de temas sefarditas, literatura importante para el director de la *G.L.* Ernesto Giménez Caballero siempre mantuvo una gran admiración por los judíos —en particular por los judíos hispanoparlantes, los sefarditas— de ahí su gira por los Balcanes para pronunciar conferencias a las comunidades sefardíes comentadas en la *G.L.* M.J. Kahn es uno de nuestros mediadores culturales que trataremos más abajo (véase cap. 5.1.1.).

los primeros años el crítico literario fijo para las novedades literarias alemanas, apareciendo su firma cada quince días en la sección “Postales alemanas”. A él se deben las reseñas sobre las obras de Alfred Döblin: *Berge, Meere und Giganten* (1924), “los gigantes [...], los molinos de viento en los que encuentra este Quijote [Döblin] dignos adversarios para su fuerza de oso”³³³, *Die Ermordung einer Butterblume* (1913) y *Die drei Sprünge des Wang-Lun* (1915), las dos últimas obras publicadas en pleno apogeo del expresionismo alemán. Kahn escribe sobre la obra del autor alemán:

La fuerza de Döblin carece de todo libertinaje. No arrastra consigo únicamente lo que a ella parece conveniente, es decir: lo furioso, lo brutal, lo inmenso, así como lo hace la rabia, sino opera como la actividad concentrada del herrero, que forja la forma con la misma intensidad con que cincela el ornamento. [...] Él sabe de qué manera hay que aprovechar la propia fuerza para cada cosa y cada estado.³³⁴

No cabe duda de que Kahn se siente atraído por este personaje peculiar³³⁵ y su obra novelesca: Döblin es “un titán, que vive en su cueva entre rocas, muy a gusto, y que no deja sus montañas, porque las camas de hotel del extranjero le resultan cortas”³³⁶. Kahn conocía la aversión de Döblin a viajar al extranjero, animadversión que había manifestado en sus *Vacaciones en Francia*:

No tenía ningún motivo de ir a Francia. Primero y segundo, porque no me importa el país, y tercero: me es antipático. [...] No comprendo, en general, de qué le sirve a uno conocer nuevos países, nuevas poblaciones, nuevos edificios y nuevas naturalezas. A mí me ocupa constantemente mi más cercana vecindad. Conozco a muchas personas que han recorrido medio mundo y que jamás se han fijado, microscópicamente, en una flor o en una piedra. Esto les asombraría más que un viaje...³³⁷

Lo que Kahn admiraba es el interés del “titán” Döblin por las pequeñas cosas cotidianas, el recogimiento con que éste observaba el terrón de azúcar en el café matutino o “el agua laboriosa y líquida, que por tubos entra en su habitación, el rico, modesto y orgulloso elemento”³³⁸. Parece que hay una sintonía entre escritor y reseñista que éste sabe traspasar a su público.

También interesan sus reseñas sobre la obra de Hermann Hesse³³⁹, Heinrich Mann, *Mutter Marie*, “una historia de lucha en pro y en contra del dinero”³⁴⁰, la novelita de

³³³ G.L., núm. 4, 15 de febrero de 1927, p. 5.

³³⁴ *Ibíd.*

³³⁵ Alfred Döblin (1878-1957), médico psiquiatra, escritor de origen judío polaco, nacionalizado francés (1935), trabajó como periodista en Ratisbona y Berlín antes de ganarse una plaza de psiquiatra en el barrio trabajador de Alexanderplatz, Berlín.

³³⁶ *Ibíd.*

³³⁷ *Ibíd.*

³³⁸ *Ibíd.*

³³⁹ G.L., núm. 15, 1 de agosto de 1927.

Thomas Mann *Pariser Rechenschaft*, un diario de viaje sobre el encuentro de “dos potencias sobre el terreno sutil de la natural desconfianza”³⁴¹ y, sobre todo, las narraciones de Kafka *Das Schloss* (1926) y *Der Prozess* (1925), ya reseñadas en junio del mismo año en la *R.O.* Kahn cierra su artículo con un breve resumen de un texto de Max Brod sobre las dos obras de Kafka, que son “las dos formas de apariencia de la divinidad, en el sentido de la Kábala: Jucio y Perdón”³⁴². Mientras que la obra de Kafka fue criticada desfavorablemente por los colaboradores de la *Revista de Occidente*, Kahn, por el contrario y, seguramente, por su condición bicultural y judía, es consciente de que se encuentra ante un autor importante y enfoca su crítica desde un punto de vista más justo y verdadero. Hay que subrayar que, en esta ocasión, la obra de Kafka despertó un interés mucho más positivo en sus lectores, probablemente por la crítica más concreta de M.J. Kahn pero también, y como es sabido, por una manifiesta inclinación del director de la *G.L.* hacia el mundo sefardita, lo que bien merecería una investigación comparativa, que dejamos para otros trabajos de investigación.

A partir de 1931 observamos artículos firmados por Juan Andrade, “La superioridad literaria y editorial de Alemania”³⁴³, en la que el autor pasa revista a los últimos libros de habla alemana desde Joseph Roth, Lion Feuchtwanger, Döblin, Heinrich Mann, Arnold Zweig, Renn y Ernst Glaeser. Por otro lado, la escritora R. Kaltofen en sus artículos “La literatura alemana en 1931” y “Revistas literarias y revolucionarias” hace una revisión exhaustiva de los autores alemanes de la posguerra que concluye con los “escritores revolucionarios” Bert Brecht, Becher y Kisch, según la reseñista “una literatura de la nueva generación que toma parte muy activa en la lucha política, especialmente de izquierda”³⁴⁴.

Hay que subrayar también que las reseñas del teatro expresionista alemán desempeñaron en *La Gaceta* un papel importante para la renovación y re-teatralización del teatro español tanto por la nueva dramaturgia como por las modernas puestas en escena de Piscator y Max Reinhardt que habían causado gran impacto entre los seguidores del teatro europeo. Ya nos hemos referido con anterioridad a la reseña del crítico español más influente de su época, Enrique Díez-Canedo, que en su artículo “teatro de mañana”, de

³⁴⁰ Heinrich Mann, *Mutter Marie*. En: *G.L.*, núm 20, 15 de octubre de 1927, p. 4.

³⁴¹ Thomas Mann, *Pariser Rechenschaft*. En: *G.L.*, núm. 22, 15 de noviembre de 1927, p. 4.

³⁴² Franz Kafka, *Das Schloss / Der Prozess*. En: *G.L.*, núm. 17, 1 de septiembre de 1927.

³⁴³ Juan Andrade “La superioridad literaria y editorial de Alemania”. En: *G.L.*, núm. 97, 1 de enero de 1931, p. 21. — Juan Andrade (1898-1981), escritor, periodista, político y editor del periódico: *Comunismo y La Antorcha* y redactor de *La Batalla*, *El Sol*, *Cenit*, *Hoy y Oriente*.

³⁴⁴ R. Kaltofen, “La literatura alemana en 1931”. En: *G.L.*, núm. 112, 15 de agosto de 1931 y “Revistas literarias y revolucionarias”. En: *G.L.*, núm. 114, 15 de septiembre de 1931, p. 5.

1920, se hacía eco de las novedades teatrales europeas destacando que fueron, junto a los “experimentos de los futuristas”, los dramas expresionistas los que, desde Alemania, comenzaban a traspasar fronteras³⁴⁵. Sobre el teatro de vanguardia escribe Agustín Muñoz-Alonso López desde la distancia histórica:

En España, el interés por el teatro expresionista fue creciendo paulatinamente, hasta el punto de convertirse en uno de los modelos de renovación más influyentes. Aunque los dramas de Wedekind o de Strindberg, *Camino de Damasco* y *El sueño*, considerados precedentes del teatro expresionista, no ejercieran una efectiva influencia en el teatro español, así como tampoco las propuestas más radicales de la dramaturgia expresionista anterior a la Primera Guerra Mundial, sí se tradujeron algunos dramas fundamentales de ese movimiento, en particular de Georg Kaiser.³⁴⁶

Díez-Canedo se refiere a las traducciones del teatro alemán que se publican a partir de 1926 en la *R.O.* Más tarde, en 1931, Rodolfo Halffter³⁴⁷ traduce, ocasionalmente, la obra teatral *Die Maschinenstürmer*, de 1922 / Los destructores de máquinas y *Der deutsche Hinkemann* (1923), de Ernst Toller³⁴⁸, obra que luego “formó parte del repertorio de grupos de teatro revolucionario de Madrid y Barcelona”³⁴⁹. El teatro revolucionario español —que no trataremos en nuestro trabajo— empieza a prepararse gracias a los testimonios que de manera directa se fueron dando de la revolución rusa, como lo describe Christopher Cobb:

La influencia de autores y teatros extranjeros en las polémicas de aquellos años no deja lugar a dudas. Como en otros dominios artísticos, la fascinación de la actividad cultural surgida de la Revolución Rusa se hizo sentir poderosamente a pesar de que el teatro ruso se conocía poco en España antes de las visitas a Rusia de Alberti, Aub y Sender en 1933.³⁵⁰

Entre 1927 y 1933 se publica, en un intento de construir un teatro moderno, la obra de Romain Rolland *Teatro de la Revolución* (1929), donde se habla, probablemente por

³⁴⁵ Enrique Díez-Canedo (Crítilio), “Teatro de anteayer, de ayer, de hoy y de mañana”. En: *España*, núm. 260, 24 de abril de 1920. — La expresión “teatro de mañana” se identificaba ya con el teatro expresionista desde que, en 1916, la acuñó Walter Hasenclever en una serie de ensayos en los que, por primera vez, se aplicó al teatro el término “expresionismo”, utilizado hasta entonces en el campo de las artes plásticas.

³⁴⁶ Agustín Muñoz-Alonso López, “Gómez de la Serna y el Teatro de Vanguardia”. En: Javier Huerta Calvo, *Historia del Teatro Español*, vol. II, pp. 2419-2453, aquí p. 2428.

³⁴⁷ Rodolfo Halffter (1900-1987), compositor español e hijo de padre alemán y madre catalana. Fue alumno de Manuel de Falla y principal representante de la llamada Generación musical del 27 o “Generación de la República”. Trabajó como crítico musical del diario de Madrid, *La Voz*, *La G.L.* y *El Sol*.

³⁴⁸ Ernst Toller (1893-1939), judío, poeta, dramaturgo, político revolucionario y autor de varias obras expresionistas: *Die Wandlung* (1919), *Masse Mensch* (1921), *Feuer in den Kesseln* (1930). Toller estuvo dos veces en España: De su primer viaje (1931-1932) surgió *Das neue Spanien* (*La nueva España*), una serie de reportajes sobre la República Española en los que analizaba diferentes aspectos de la realidad política y social del país, comparándola con la República de Weimar. En su segundo viaje (1939) el hambre y la miseria de la población civil le movieron a iniciar una campaña internacional de ayuda. En 1933 emigra a los Estados Unidos donde se quitó la vida en 1939.

³⁴⁹ Agustín Muñoz-Alonso López, “Gómez de la Serna y el Teatro de Vanguardia”, art.ci., p. 2428.

³⁵⁰ Christopher Cobb, *La cultura y el pueblo*. Madrid: CSIC, 1981, p. 60.

primera vez, de un teatro de masas. En 1930 se publica *El Teatro político* de Erwin Piscator (1930) —traducida y muy comentada en España— con la descripción minuciosa de las modernas puestas en escena. Ya mencionamos la obra de Ernst Toller *Los destructores de Máquinas* (1931), Ortega publica en 1929 *La rebelión de las masas* y en 1932 se edita el famoso ensayo de Ramón J. Sender a favor de un *Teatro de masas* (1932). Todas estas obras fueron leídas y discutidas con la participación activa de tres generaciones brillantes —la finisecular, la de 1914 y la de 1927— para la renovación del teatro y su conversión en instrumento cultural y educativo al servicio de la transformación de la sociedad española”³⁵¹.

En 1927 Máximo José Kahn publica en su sección “Postales alemanas” una reseña sobre la obra teatral de Georg Kaiser —“el teatro de mañana”, según Díez-Canedo ya años atrás—, un teatro muy nuevo que abrirá las puertas del teatro expresionista alemán en España. En su ensayo, Kahn revisa la mayoría de la obra teatral de Kaiser en la que el dramaturgo alemán desarrolla “la fuerza de su elegancia” en el escenario:

Kaiser necesita únicamente escenario o actores, nunca los dos. Si tiene el actor, estira su mímica como un fenómeno de materialización hasta lo gigantesco y llena con ello el escenario. En *Die Bürger von Calais* se extienden los ambientes de los siete ciudadanos, como si detrás de cada uno fuera visible un trozo de su paisaje. Después se cierran los siete en un grupo. *Unidad* de siete cabezas en medio de un *único* escenario mímico de siete cabezas.³⁵²

Estas obras, junto a *Die Koralle*, *Von morgens bis mitternachts* y *Gas* —obras que fueron representadas en su mayoría en los escenarios españoles de los años treinta— representan, para el crítico alemán, por su similitud estructural un *Gesamtkunstwerk*:

En *Koralle*, en *Von morgens bis mitternachts* y en *Gas*, [Kaiser] releva al hombre por la escena. Deja dominar técnica, mecanismo enorme, máquinas, aparatos. Por la forma ovalada o puntiaguda del escenario, fija el ser del protagonista, que casi no existe. Sabe que a la constitución del espacio corresponde un estado de la consciencia. Donde tiene el espacio fijo puede carecer de la consciencia, que se traspa al espectador en vez de duplicarse en el protagonista.³⁵³

Otra vertiente importante sería, según Kahn, la forma, el idioma de Kaiser, su estilo telegráfico, parecido al de Sternheim, aunque el procedimiento es el contrario; mientras que “Sternheim acumula, Kaiser destila: Artículo, adjetivos, pronombres, caen. Lo que

³⁵¹ Véase: José Antonio Pérez Browie, “La teoría teatral en los intelectuales de la generación de la República”. En: Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español*, op.cit., pp. 2239-2268, aquí: p. 2240.

³⁵² Máximo José Kahn, “Postales alemanas - Georg Kaiser”. En: *G.L.*, núm 19, 1 de octubre de 1927, p. 5.

³⁵³ Máximo Kahn, “Postales alemanas - Georg Kaiser”. En: *G.L.*, núm 19, 1 de octubre de 1927, p. 5.

queda es tan poco que el cerebro necesita más tiempo para expresarlo que la lengua. La abundancia de trabajo cerebral queda otra vez para el espectador”³⁵⁴.

El segundo factor importante en Kaiser es, puntualiza el crítico, su parquedad de palabras. Strindberg ya llamó a sus protagonistas “el” señor, “la” criada, lo que en Strindberg significó cualquier señor, cualquier criada mientras que “la” prostituta, “el” joyero de Kaiser es el colectivo de las prostitutas o los joyeros. Para Kahn, Kaiser crea la fórmula pero su fórmula no es teoría de la práctica, sino su forma de telegrama; práctica condensada. También es arte su modo de convertir el tiempo en espacio: Kaiser sabe mejor que nadie representar aceleración y lentitud en un espacio, como lo demostró en *Von morgens bis mitternachts* donde “en un solo espacio vive el cajero días, expresados en horas, presentado al espectador en segundos”³⁵⁵.

El tercer y último factor de “elegancia” de Kaiser sería la “comodidad con la que Kaiser se dedica, casi en zig-zag, a muchísimos y a cada uno de los problemas desde varios puntos de vista”. Y mientras que “*Die Bürger von Calais* es el sacrificio, *Der Zentaur* lo grotesco, *Die Rettung des Alkibiades* la filosofía de la belleza y la sabiduría, *Die Koralle* es el impulso de la naturaleza y *Gas* el problema del obrero”. Para el crítico el método de Kaiser hacia la solución es la transparencia: “Al corazón oscuro le pone una ventanita de cerebro y al amor le da una autovacuna de su propia savia [...] Porque, en el fondo de los dos estados de ánimo, vemos el asco en que Dios creó el mundo”³⁵⁶.

Es de suponer que las reseñas teatrales de Kahn despertaron el interés de los lectores de *La Gaceta* y de los directores teatrales más vanguardistas, dado que fue a partir de la segunda mitad de los años treinta, cuando las obras de Kaiser son escenificadas en varias ocasiones por el “Teatro Escuela de Arte” de Cipriano Rivas Cherif (véase: apartado 5.4.2.2.).

4.3.2. La Exposición “El libro alemán en España” (1928)

Como segundo factor importante para dar a conocer la literatura y cultura alemanas en España queremos destacar la exposición internacional que el 1 de mayo de 1928 se celebró en el Palacio del Retiro con la participación del “Libro alemán en España”. Este evento es

³⁵⁴ Ibid., p. 5.

³⁵⁵ Ibid., p. 5.

³⁵⁶ Ibid., p. 5.

recogido por la *G.L.* con amplios reportajes —de las autoridades alemanas afincadas en Madrid, profesores de la Universidad de Madrid y escritores alemanes y españoles— en un total de cuatro páginas y con un sinfín de temas. La información sobre la exposición del “Libro alemán en España” se abre con un saludo de Giménez Caballero, vocal del Comité Español para la exposición: “Agradecemos a la nación alemana el que, por medio de su Embajador en Madrid y de su fino organismo cultural de Intercambio de Relaciones Intelectuales, dirigido por el Dr. Moldenhauer, se haya dignado conferirnos la misión de informar a los lectores de lengua española acerca de su espléndida Exposición del Libro en el Retiro”³⁵⁷. Entre las aportaciones periodísticas tienen importancia informativa el artículo del Embajador alemán, Graf von Welczeck, y el del secretario de la Embajada alemana, Dr. Hermann J. Hueffer sobre “El comercio alemán de libros” —porque de eso se trata, de la venta del libro alemán en España— con una estadística sobre la venta del libro alemán, 37.887 en 1928. Otros temas tratados en la *G.L.* son “Una visita a la Biblioteca Nacional Alemana”³⁵⁸ en Leipzig, la imprenta del libro de arte y la literatura contemporánea alemana, nuestro objeto de estudio.

“España y Alemania - dos extremos de Europa”, Enrique Lafuente³⁵⁹ abre con esta amplia crónica sobre las relaciones socio-culturales la información sobre la exposición del “Libro alemán en España” donde analiza desde los visigodos hasta finales del siglo XIX cuando Alemania fue “la Meca de nuestros intelectuales, fuente y ejemplo a la vez para una generación que quería construir y disciplinarse austeramente [...]. Hoy, Alemania es para muchos españoles el país de la ciencia y de la técnica, del trabajo y de la organización”³⁶⁰. El cronista termina su recorrido por las relaciones culturales hispano-alemanas con la siguiente recomendación:

Sabios alemanes han sido muchas veces los primeros en ocuparse de nuestras cosas y en valorar nuestras aportaciones a la cultura del mundo. Nuestra gratitud por sus libros sobre nuestra cultura lleva consigo dos deberes: uno, el de colaborar con ellos en la tarea de estudiar lo nuestro en una imprescindible rectificación de apreciaciones y matices que tan difícilmente son captados por un extranjero; otro, el de interesarnos a nuestra vez por Alemania y su cultura, de la que tan espléndida muestra es la Exposición que se celebra.³⁶¹

³⁵⁷ Ernesto Giménez Caballero, *Exposición: El Libro alemán en España*. En: *G.L.*, núm. 33, 1 de mayo de 1928.

³⁵⁸ *Ibíd.*

³⁵⁹ Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985), historiador del arte español y escritor, fue catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

³⁶⁰ Enrique Lafuente, “España y Alemania”. En: *G.L.*, núm. 33, p. 5.

³⁶¹ *Ibíd.*

El tema del intercambio cultural entre la intelectualidad hispano-alemana es el motivo general de la “Exposición del libro alemán”: Lo trata también Miguel Artigas³⁶² en su artículo “Hispanismo alemán”. Son varios los romanistas a los que el autor cita, en especial la obra de Ludwig Pfandl, “Cultura y costumbres españoles en los siglos XVI y XVII” y el libro de Ernst Robert Curtius —según Artigas— gran conocedor del movimiento intelectual español, lo que se refleja en su ensayo “Über Unamuno”, publicado en febrero de 1926 en *Die Neue Rundschau* mientras que su ensayo “Spanische Kulturprobleme der Gegenwart” aparece, en septiembre de 1926, en la revista *Hochland*. Artigas cierra su crónica subrayando el interés de los lectores alemanes por los filósofos españoles: “Entre el gran público alemán está hoy muy en boga Unamuno, cuyas obras completas se están traduciendo, y el nombre de Ortega y Gasset que se lee frecuentemente en revistas como *Neue Rundschau* o *Der Querschnitt*”³⁶³. Finalmente, el autor rompe una lanza por la comercialización de las colecciones literarias alemanas en los centros de estudios dado que “en general, la labor de estos hispanistas es abnegada y heroica, pues frecuentemente tienen que adquirir ellos los libros”³⁶⁴.

Por otro lado, queremos mencionar los artículos de M.J. Kahn y Helmut Petriconi sobre la literatura contemporánea alemana que aparecieron en el número especial de la “Exposición del libro alemán”. En un extenso reportaje destaca Máximo José Kahn³⁶⁵ la labor intercultural de revistas españolas, como la *R.O* de Ortega y Gasset, “una de las personalidades más brillantes que se dedican a abrir paso en España a los escritores alemanes de importancia”³⁶⁶. Otras revistas de interés son para el cronista la *Revista de Política Social*, con la colaboración de los alemanes Stammler y Moldenhauer; en Pedagogía la revista de Lorenzo Luzuriaga que “mantiene siempre estrechos enlaces con las organizaciones germánicas”; las revistas sobre Medicina y Ciencias, “donde se traducen constantemente los últimos descubrimientos del mundo científico alemán” y, sobre todo, la *Revista de Filología Española* —dirigida por Menéndez Pidal y sus colaboradores Américo Castro, Navarro Tomás, García de Diego—, de gran significado

³⁶² Miguel Artigas (1887-1947), erudito español con estudios en Alemania hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Aprobó la oposición de “Archivero de Estado” y se convirtió en director de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y de la Biblioteca Nacional de Madrid.

³⁶³ Miguel Artigas, “Hispanismo alemán”. En: *G.L.*, núm. 33, p. 5.

³⁶⁴ *Ibíd.*

³⁶⁵ M.J. Kahn, “El libro alemán contemporáneo”. En: *G.L.*, núm. 33, p. 6.

³⁶⁶ Sobre el contenido de la *R.O.* y su Editorial ya se habló en el apartado anterior por lo que se prescinde aquí el resumen que hace Kahn de las obras de filósofos y escritores alemanes que van desde Spengler hasta Franz Kafka.

transferencial “para que se vertiesen al español monografías alemanas, activando al mismo tiempo, un vivo intercambio entre los profesores universitarios alemanes y españoles”³⁶⁷.

Kahn lamenta en esta ocasión, la falta de la lengua alemana en los planes de estudios españoles —por lo cual todos los libros tienen que ser traducidos antes de llegar a las aulas— así como el alto precio del libro alemán para el bolsillo español. Son dos circunstancias que, según Kahn, ya están felizmente en trámite de cambio: “Hace un año se introdujo en los institutos españoles la enseñanza de la lengua alemana, y respecto al precio del libro alemán, hay que reconocer que casi todos los editores de aquel país han rebajado últimamente los precios de las obras grandes y publican obras pequeñas baratísimas”³⁶⁸. Hoy, con nuestra perspectiva histórica, se puede afirmar que hubo varias “reformas escolares” para introducir el alemán en la enseñanza en los institutos aunque, con el correr de los años, estas reformas sólo se quedaron sobre el papel.

Por lo que al género literario se refiere, Kahn presenta en su crónica diferentes campos literarios como, por ejemplo la amplia literatura de viajes, un género que revive tras la Primera Guerra Mundial, momento en el que España es visitada por muchos escritores, pintores y arqueólogos cuyas experiencias se reflejan en una rica literatura³⁶⁹. Sólo anotamos algunos como: la obra de Mayer-Graefe: *Spanische Reise / Viaje por España*; August L. Mayer: *Mittelalterliche Plastik in Spanien / Plásticas españolas de la Edad Media y Architektur im Kunstgewerbe in Alt-Spanien / Arquitectura y artes industriales en la España antigua* o “su libro *El Greco* que es —según Kahn— el mayor regalo que ha hecho este erudito a su segunda patria”; los tres tomos de Georg Weike sobre *Spanische Plastik in 7 Jahrhunderten / Plástica española en 7 siglos*; Ernst Kuehnel *Maurische Kunst / Arte árabe*; Oskar Juergens *Spanische Städte / Capitales españolas*; el primer libro de viajes de Kasimir Edschmid *Basken, Stiere, Araber / Vascos, toros, árabes*, la obra de Alfred Kerr *O Spanien!*, “un boceto genial, difícil de entender para el que no conoce el país”, además de otras obras de viajes y dos libros sobre la historia del arte de Karl Scheffler y Wilhelm Neub respectivamente.

La reseña sobre la literatura teatral alemana que, según Kahn, tiene difícil acogida en España por la gran crisis teatral, tiene mayor interés para el tema de investigación que aquí nos ocupa:

³⁶⁷ M.J. Kahn, “El libro alemán...”, art.cit.

³⁶⁸ Ibíd.

³⁶⁹ Sólo citamos algunos títulos que Kahn cita en alemán y español aunque no hemos podido averiguar nada sobre las traducciones de las obras en esta época.

España no tiene teatro moderno. No es extraño que se observe con curiosidad y atención ese mundo desconocido. A Georg Kaiser le cultivan gran simpatía los jóvenes dramaturgos españoles, cuyas creaciones tienen que poner en escena fuera de España, aprenden de su *Gas*, *Die Koralle*, *Von morgens bis mitternachts*.³⁷⁰

Además de Kaiser, Kahn cita algunos dramaturgos alemanes como Alexander Lernet-Holenia con *Demetrius*; Franz Werfel con *Juarez und Maximilian*, “esa historia dramática que, con genio mágico, pinta la lucha de dos potencias trágicas” o su obra *Paulus unter den Juden*, que “como ninguna otra, nos descubre la persona noble de Werfel” así como el drama *Napoleon*, de Fritz von Unruh. El cronista presta especial atención al dramaturgo Toller, “ese espíritu inquieto [...] no comprendido aún por muchos, podría ser el primer autor representado, el día que España tenga un teatro moderno. Es recomendable como lectura su comedia *Die Wandlung*, una mezcla extraña de ironía y desprecio”³⁷¹.

El “teatro como lectura”, ya lo había recomendado Ortega en su *R.O.* Además, son siempre las mismas obras vanguardistas las que empiezan a sonar en esta época en la prensa literaria española: es un teatro moderno que se recibe con afán de adaptación en los pequeños “teatros de arte”, para representarlo con nuevos montajes y modernas escenografías. Sin embargo, a pesar de que aún faltan algunos años hasta que la obra *Gas* de Georg Kaiser sea representada por el “Teatro Escuela de Arte” de Rivas Cherif, las crónicas teatrales de J.M. Kahn podrían haber iniciado el vivo debate sobre la renovación teatral que tuvo lugar en las revistas y círculos teatrales de entreguerras.

Más fácil y, sobre todo, mucho más prolífera es la recepción de la prosa alemana, que se empieza a traducir poco a poco para llegar al público con más rapidez, no teniendo que pasar —como ocurrió con el teatro— la barrera infranqueable de los empresarios que sólo se fijaron en la comercialidad de la obra teatral. Entre las novelas publicadas en esta década en España, Kahn cita en su crónica *Der Zauberberg* (1924) y *Unordnung und frühes Leid* (1926) que se traducen relativamente pronto al español; Heinrich Mann con *Mutter Marie* (1927); Döblin con la novela histórica *Wallenstein* (1922) en la que “este autor no solamente ha sabido llegar por espacio y tiempo a la época de aquel guerrero, sino que ha descubierto el ritmo de la pulsación de entonces”³⁷²; así como Hermann Hesse con *Siddharta* (1925) y *Steppenwolf* (1927); Artur Schnitzler con *Traumnovelle* (1926) y *Spiel im Morgengrauen* (1927) y Rainer Maria Rilke cuyos poemas habían entrado años

³⁷⁰ Máximo José Kahn, “El libro alemán.....”, art.cit., 1 de mayo de 1928.

³⁷¹ *Ibíd.*

³⁷² *Ibíd.*

atrás a través de Francia. Ahora —según Kahn y el entonces pequeño pero persistente grupo de mediadores hispano-alemanes preocupados por la transferencia literaria alemana en España— “el ‘creciente’ conocimiento del idioma alemán en España hará posible saborear en la lengua original las creaciones de estos dos genios de la lírica alemana”³⁷³.

El hispanista Helmut Petriconi³⁷⁴ firma una breve crónica sobre “La nueva literatura alemana”, en la que pasa revista a las últimas generaciones de escritores desde Hermann Hesse hasta Walter Benjamin, deteniéndose algo más en los dramaturgos expresionistas alemanes como Frank Wedekind, “cuya fama, atizada por los escándalos que sus obras provocaron antes de la guerra, ha traspasado posteriormente las fronteras y ha influido en Georg Kaiser”. “Wedekind”, según el cronista, “inauguró el teatro expresionista sin llevarlo a los extremos de Kaiser, el cual, a veces, en su expresionismo se parodia a sí mismo, unas veces consciente y otras inconscientemente”³⁷⁵. Petriconi termina su artículo mencionando a Bertold Brecht, Arnolt Bronnen, Walter Hasenclever y Ernst Toller —cuya celebridad se debe a la espléndida ‘mise en scene’ de su drama por Piscator— y el “enfant terrible” de la nueva literatura, Klaus Mann, “de indiscutible ingenio, [...] en la representación de su ‘Revista a cuatro’, integrada por él, su hermana, su cuñado y la hija de Wedekind; actores, autores y empresarios en una pieza que, contra viento y marea de la crítica, cosecharon aplausos, popularidad y dinero”³⁷⁶.

La exposición, de la que sólo podemos dar algunas pinceladas, refleja muy bien la importancia de los mediadores culturales, sus estrechas relaciones profesionales, intereses intelectuales y competencias lingüísticas de gran envergadura a la hora de confeccionar una revista —tema de este capítulo— o, en este caso, para la ejecución de la “Exposición del libro alemán”. Fue un intercambio cultural hispano-alemán que trazó perfectamente el buen funcionamiento de las “redes”, según Espagne y Werner, un sistema de colaboración cultural colectiva (véase: apartado 2.2.2.1.), importante para la transferencia cultural en las dos direcciones como se verá también en el próximo apartado sobre los viajes culturales de Ernesto Giménez Caballero por Alemania.

³⁷³ *Ibíd.*

³⁷⁴ Helmut Petriconi, “La nueva literatura alemana”. En: *G.L.*, p. 3. - El autor es hijo de peruanos y estudió Filosofía y Filología románica en las Universidades de Múnich, Berlín y Wurzburg.

³⁷⁵ *Ibíd.*

³⁷⁶ *Ibíd.*

4.3.3. El “Raid” de conferencias de Giménez Caballero – la “etapa alemana” (1928)

El circuito de conferencias que Ernesto Giménez Caballero realiza por Alemania unos pocos meses después de la “Exposición del libro alemán”, pudo tener lugar gracias a este evento cultural que estrechó las relaciones hispano-alemanas con contactos que él supo aprovechar muy bien para sus fines culturales. De julio a octubre de 1928, el fundador de la *G.L.*, escritor, profesor y político³⁷⁷, viaja incansablemente por Europa. Son en total 12.302 kilómetros de recorrido, de intervenciones e intercambios intelectuales en las respectivas universidades, porque —según el propio conferenciante— “la palabra ‘Europa’ ha ejercido tal fascinación en nuestro contemporaneísmo vernacular que podría afirmarse ella el máximo mito de la España moderna”³⁷⁸. En su itinerario de conferencias Giménez Caballero visita universidades y centros culturales de 14 países: Italia, Alemania, Holanda, Bélgica y Francia de las que la *G.L.* así como la prensa española y extranjera —en Alemania: *Der Querschnitt*, *Die literarische Welt*— dieron noticia puntualmente.

Llama la atención las numerosas universidades que Giménez Caballero visita en su “etapa alemana” —Bonn, Francfort del Meno, Münster, Berlín y Hannover— puesto que durante su segunda estancia como profesor en la universidad de Estrasburgo, y, sobre todo, a partir de 1923, su interés por el pensamiento germánico se había enfriado notablemente. La causa del desinterés por la cultura alemana habría que buscarla en el rechazo que los intelectuales de la generación del 14 habían manifestado por la Gran Guerra por lo que muchos jóvenes empezaron a reorientarse hacia Francia e Inglaterra. La pregunta que nos hicimos fue: ¿qué despertó pocos años más tarde, en 1928, el interés de Giménez Caballero por realizar una serie de conferencias en varias universidades alemanas? La respuesta podría encontrarse, tal vez, en su inclinación por el fascismo italiano, movimiento político similar, que, en esa época, ya empezaba a despuntar en Alemania³⁷⁹. Ciertamente es que con el “raid de conferencias” Giménez Caballero quiso

³⁷⁷ Ernesto Giménez Caballero (1899-1988) se licenció en Letras y Filosofía en la Universidad de Madrid. Entre 1920-1921 y 1923-1924 fue profesor de Lengua y Literatura en la Universidad de Estrasburgo, adonde había vuelto en segunda estancia en “misión patriótica, para lograr la levadura, el ‘fermento’ europeo que pudiera rejuvenecer a España”. Después del cierre de la *G.L.* obtiene cátedra de Literatura del Instituto Cardenal Cisneros de Madrid. Estuvo casado con una italiana. A partir de este momento apostó por el Futurismo italiano. Entrevistó a Marinetti en su visita a España (véase: “El fascismo y los escritores italianos”, en: *G.L.*, 15 de marzo de 1928), visita decisiva para la evolución de su pensamiento político, de ahí los motes: “el D’Annunzio español” o “el primer fascista español”. Su evolución hacia el fascismo se refleja en sus obras *Genio de España* (1932) y *Madre Roma: apología del fascismo, el Duce y Roma* (1939).

³⁷⁸ *G.L.*, núm. 38, 15 de julio de 1928, pp. 1-2.

³⁷⁹ Ernesto Giménez Caballero, “Carta a un compañero de la joven España”. En *G.L.*, núm. 52, 15 de octubre de 1929. Sobre la trayectoria política de Giménez Caballero remitimos a la monografía de

acercarse a los países europeos, a sus universidades y revistas culturales buscando el intercambio intelectual y la intervención cultural en las dos direcciones.

Berlín es la primera parada de Giménez Caballero en su gira por Alemania. En su informe periodístico se muestra perfectamente informado de la nueva literatura alemana, advirtiéndole a los lectores un cambio en el ambiente artístico: tras el expresionismo, la pacificación de los ánimos, gestándose un orden nuevo, frío, la *Nueva Objetividad*. Atrás quedaron —según Giménez Caballero— antecesores respetables como Gerhart Hauptmann, los hermanos Thomas y Heinrich Mann, autor del manifiesto *Espíritu y acción* (*Geist und Macht*, 1911), que marcaron un rumbo de disconformidad. Disconformidades a las que se sumaron los nombres de Dehmel, Wedekind y Stefan George, nombres que Giménez Caballero relaciona con Baroja, Unamuno, Silverio Lanza, Azorín y Juan Ramón, dejando fuera a Gómez de la Serna porque “Gómez de la Serna no fue antecedente del ultraísmo —citando Guillermo de Torre— sino del expresionismo español puro, su primer y mayor exponente”³⁸⁰. Pero todo eso es ya pasado, según el visitante español, y también lo son los grandes dioses internacionales —Rimbaud, Dostoiewsky, Whitman, Verhaeren, Nietzsche, Strindberg, Lautréamont, Wilde— y, a punto de expirar, las más importantes revistas expresionistas: *Der Sturm* (1910-1932), dirigida por Walden; *Die Aktion* (1911-1932), por Pfemfert (1911); *Pan* (1910) por Alfred Kerr (1910); *Die weißen Blätter* (1913-1921), por René Schickele, sólo algunas con resurrecciones revolucionarias y superrealistas.

En sus crónicas desde Berlín, Giménez Caballero hace una introducción detallada al expresionismo alemán que, según el periodista, nace de la revista *Charon* y es difundido por los manifiestos de Kasimir Edschmid (1918) y Hermann Bahr (1920), siendo sus principales editores Wolff, Casirer, Rowohlt, Fischer y Müller. Contrasta el expresionismo con el futurismo italiano y la vanguardia española, pueblos anti-industriales que sufren en ese momento el vertiginoso mundo de las máquinas mientras que Francia vive, según Giménez Caballero, su peculiar reacción literal, de grafías y de imprenta. Finalmente, cierra su amplio reportaje volviendo a la revolución industrial expresionista que, así lo transmite el cronista, acentuó un carácter moral, patético, freudiano, que culminó con el fin de la guerra.

Enrique Selva Roca de Tagores, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia 2001. — Véase también: José-Carlos Mainer, “Fascismo y conversión: *El Vidente* de Giménez Caballero”. En: José-Carlos Mainer, *La doma de la Quimera*, op.cit., pp. 306-315.

³⁸⁰ Ernesto Giménez Caballero, “La etapa alemana - Berlín”. En: *G.L.*, núm. 42, 15 de septiembre de 1928, p. 7.

En la segunda parte de su reportaje Giménez Caballero hace un recorrido por la literatura del momento comenzando con Sorge *Die Bettler* (1910) y terminando con la traducción que hizo Rilke en 1917 del *Hijo pródigo*, de Gide pasando por las obras *No el asesino, sino el asesinado es culpable* (*Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig*), de Franz Werfel; *Los muchachos y asesinos* (*Knaben und Mörder*), de Hermann Ungar; *Una generación* (*Ein Geschlecht*), de Fritz von Unruh; *La partida de ladrones* (*Die Räuberbande*), de Leonhard Frank y la *Muerte del padre* (*Vatermord*), de Arnolt Bronnen. Giménez Caballero no reseña aunque sí compara: el cosmopolitismo de Alfred Döblin o Teodor Däubler con el de Giraudoux o Morand; opone el psicologismo de Kafka al de Proust o Joyce y enfrenta las depresiones de Romain Roland o Norman Angell a las de Spengler. Y resume para sus lectores de *La Gaceta*:

El expresionismo fue el verdadero padre del “ocaso” y de la “decadencia”. Fue el impulsor del renacimiento “cósmico y asiático” de los filósofos de la postguerra y del entusiasmo por Rusia y las culturas lejanas de la Alemania inmediata de la postguerra. Pero hoy todo eso se va ya viendo en declive, en “remotez”, en “footing”. El mismo Keyserling del *mundo que nace* no es el del *mundo que perece* del “Diario de viaje de un filósofo”. Scheler con su humanismo integral, ya no es un Spengler con su mecánica catastrófica de las culturas. La revista *Hochland* ya no tiene el sarcasmo irreligioso de *Die Fackel* o *Der Sturm*.³⁸¹

Y hace, al mismo tiempo, un guiño hacia la pintura moderna:

Las telas de Schrimpf o Mense no son las de un Metzinger o un Macke, como las esculturas actuales de un Rudolf Belling, en metal, o los constructivismos de la escuela abstracta de Hannover, y los trabajos del Bauhaus de Dessau no tienen nada que ver con fenómenos de arte de hace diez años.³⁸²

¿Cuál es entonces la situación de las nuevas letras en Alemania?, se pregunta Giménez Caballero tras su maratón por la literatura alemana de Weimar llegando, sin más precisión, a la siguiente conclusión:

En la nueva literatura libros como los de Joseph Roth —un Jarnés alemán— van marcando con claridad la nueva tendencia alemana hacia eso que Eugenio d’Ors ha llamado ‘las formas que pesan’. Son las nuevas formas que con más precisión llaman los alemanes la *Neue Sachlichkeit*, la nueva objetividad, que es un orden sin fiebre, un orden sereno. Clásico. Frío.³⁸³

Ahí sobre el terreno, se convence de que la “Nueva Objetividad” es más que una literatura “de orden sereno, clásico, frío”. No pertenece —según él— a ningún “ismo” literario, a ninguna corriente vanguardista, es multifacético, proletario y revolucionario y, sobre todo,

³⁸¹ Giménez Caballero, art.cit., *G.L.*, p. 7.

³⁸² *Ibíd.*

³⁸³ Ernesto Giménez Caballero, art.cit., *G.L.*, p. 7.

es arquitectura, arte visual y “arte gráfica”, que, como sabemos, es el niño mimado del “cartelista Giménez Caballero”.

Por lo que a la literatura se refiere podemos resumir que toda la literatura de la época de Weimar se reveló, visto desde la perspectiva histórica, como un aglomerado de corrientes artísticas, ismos y productos artísticos individuales. Fue, según el historiador Horst Möller “un campo de experimentación y expresión de la Moderne, una explosión cultural”³⁸⁴. Peter Sloterdijk, filósofo, escritor e historiador del arte, resume, por su lado, la época de Weimar como la época más viva de la historia, “die wachste Epoche der Geschichte, ein hochreflexives, nachdenkliches, phantasievolles und ausdrucksstarkes Zeitalter, das durchpflügt ist von den vielfältigsten Selbstbetrachtungen und Selbstanalysen”³⁸⁵.

Berlín: conferencias y visitas – un “canje de cultura”

La segunda parte de la visita berlinesa incluye una ponencia de Giménez Caballero sobre Goya en el salón de grado del *Romanisches Seminar* de la Universidad que resultó ser un “canje de cultura” entre la intelectualidad universitaria de ambos países. “Yo elegí mi tema ‘Goya como vértice de España’ —explica el profesor español— para lograr situar las miradas extrañas a nuestra cultura y nuestros problemas íntimos con un mínimo de esfuerzo y de rotundidad. Goya fue un tremendo *sí* español, sobre un panorama histórico que se empeñaba en decir *no*”³⁸⁶. Con unas pinceladas, el conferenciante explica lo esencial de la obra de Goya, la evolución que se manifiesta desde que empieza a pintar hasta el fin de sus días; su carácter, cómo influyeron en él los distintos acontecimientos en que se desarrolla su vida; la reacción de su patriotismo, herido por los sangrientos episodios de la guerra de Independencia, y del hombre íbero ante Europa, y al mismo tiempo, el contraste desolador que su patria le ofrecía, comparada con la cultura y prosperidad de Europa y del invasor³⁸⁷.

La conferencia fue un éxito. Giménez Caballero supo cuidar muy bien sus contactos internacionales —antes, durante y tras su raid literario— despertando el interés de las

³⁸⁴ Horst Möller, *Die Weimarer Republik. Eine unvollendete Demokratie*. München: 1985, pp. 14-30. – Horst Möller (1942) es entre 1996 y 2011 catedrático de historia moderna en la Universidad Múnich.

³⁸⁵ Peter Sloterdijk, *Kritik und zynische Vernunft*. Frankfurt / Main: 1983, aquí: p. 708.

³⁸⁶ Cesareo Fernández, “Giménez Caballero en Berlín”. En: *G.L.*, 1 de julio de 1928, núm. 37, pp. 1-2 y núm. 42, art. cit., p. 7.

³⁸⁷ Cesario Fernández, “Giménez Caballero...”, art. cit., p. 2.

instituciones europeas. Se aprovechó para sus fines culturales de sus relaciones directas con “sus amigos literarios” —profesores, literatos, editores, periodistas así como diversas revistas culturales, editoriales y galerías de arte— con los que mantuvo una estrecha red de intercambio cultural (véase: Espagne y Werner, apartado 2.2.2.1.).

El breve espacio de dos días en la metrópolis de Alemania lo aprovecha además, así lo detalla el cronista Cesáreo Fernández, para visitar las redacciones de las revistas *Querschnitt*, la *Literarische Welt* y la *Galería Flechtheim*. —donde pudo ver las pinturas de Juan Gris, Picasso, Braque y Vlamink— y las editoriales Wedekop, Ullstein y Fischer. Según el reseñista fue “un canje de cultura de ida y vuelta con el que Giménez Caballero consiguió llamar la atención y despertar el interés de las instituciones alemanas por los movimientos de vanguardia literaria española”³⁸⁸, meta que el editor de *La Gaceta* pretendía con su “raid” literario.

La etapa Hannover - Düsseldorf – Münster

La segunda etapa alemana tuvo un escenario distinto. En octubre del mismo año, Giménez Caballero desvía su itinerario al mundo industrial de Hannover, donde visita “esos paisajes de alto horno, paisajes en combustión, paisajes de infierno divino”. Entra en “esos *Gebäude* de los talleres elberfeldenses y essenses...”, donde conoce el mundo de las máquinas, “el mejor de sus mundos posibles...”, para hacerse más tarde con “la pintura abstracta” y “mis carteles literarios”³⁸⁹. Giménez Caballero no sólo es escritor, también es periodista y cronista de su tiempo, época en la que abundan, también en España, excelentes escritores de periódico como Mariano de Cavia, Manuel Bueno, Enrique Gómez Carrillo, Joaquín Dicenta, José María Salaverría, Julio Camba y Máximo José Kahn, la mayoría de ellos con firma en la prensa literaria examinada por nosotros. Son nombres posteriores al momento modernista, que utilizan la retórica en sus crónicas periodísticas, con un estilo que nos puede sonar en la actualidad demasiado recargado.

La “peregrinación” de Giménez Caballero por Hannover tiene el doble sentido de “santuario” y de “singularidad”. Invitado por un grupo de artistas, “los abstractos”, tiene la posibilidad de entrar en su círculo, ocasión única para la convivencia, tanto en su función de periodista y editor, como había ocurrido con anterioridad en su visita a Portugal, o la de

³⁸⁸ Cesáreo Fernández, “Giménez Caballero...”. En: *G.L.*, art.cit. p. 1.

³⁸⁹ Giménez Caballero, La etapa alemana (2ª parte). En: *G.L.*, núm. 43, 1 de octubre 1928, p. 7.

diplomático y político en su etapa italiana, la de hispanista y comerciante en su etapa holandesa o la de profesor universitario en sus encuentros con los profesores y estudiantes en los diferentes puntos de Alemania y Bélgica. ¿Quiénes eran “los abstractos” de Hannover? Eran —según Giménez Caballero— uno de tantos núcleos apasionados de la postguerra, de origen expresionista, empeñados en asignar círculos a corrientes dispares. Sus talleres le parecían oficinas: un bureau, un paisaje de ingeniero, de matemático, de delineante, de inventor alemán. Paredes lisas y puras, interceptadas con rayas en papel cristal. Mesas de arquitecto, lo único que allí no se veía: lienzo y pincel. Y refiriéndose a los cuadros opina:

Estos pintores le enseñaban a uno cuadros, como maestro albañil los planos de un edificio, como politécnico el esquema de una máquina. Todo: ritmo de líneas. Todo: armonía de formas. Todo: sinopsis pura. Música cerebral, delicia de intelecto. ¿Música? Sí. Esta pintura inorgánica y antivital se resuelve en música, en gracia, en expresión, en romanticismo. De ahí su tremendo peligro.³⁹⁰

Este grupo de artistas tiene, según el cronista, la obsesión de la “materia”, más que de lo material, es su respeto a la forma lo que permite a la materia introducirse libremente en sus concepciones. Ahí Giménez Caballero coincide con Kurt Schwitters, “el más destacado, lleno de genialidades, aplaudido por sus amigos y por un grupo de burgueses, un tanto ociosos y distinguidos de la ciudad industrial de Hannover”³⁹¹. Schwitters, ese “niño terrible”, le recita poemas expresionistas —la *Sonata en 4 partes*—, mientras que le explica sus cuadros contruidos con billetes de tranvía, atiende sus amistades internacionales, se gana la vida proyectando muebles industriales, edita su revista *Merz* y edifica una escultura piramidal de madera, donde incrusta materialidades de toda especie.

Los “Carteles literarios” de Ernesto Giménez Caballero en Alemania

En Hannover hubo un intercambio de ida y vuelta entre los artistas y literatos, el mundo de las letras y de las artes. Es ahí, en el círculo de “los abstractos”, donde Giménez Caballero presenta las muestras y teorías de sus “Carteles literarios” (véase: anexo V) que serían publicados más adelante por la *Bauhaus* de Dessau. Hay diferentes opiniones en los conceptos: *esquema* y *material* aunque se diferencia en el modo de tratarlos:

³⁹⁰ Ibíd.

³⁹¹ Ibíd.

Para “los abstractos” —todos ellos pintores— el *esquema* necesitaba, como única significación, el ritmo de líneas. Mientras para mí todo ritmo de líneas tenía que poseer una significación literaria. Para ellos lo intelectual, lo formal, era un trampolín hacia el goce plástico, mientras para mí lo plástico era una escala hacia un contenido espiritual. Lo mismo ocurría al estimar el concepto *materia*: En su afán de plasticismo puro dejaban intervenir a la materia. Yo no: la materia era para mí alusión. Algo al servicio de algo superior. Eso sí, con una energía de acción directa.³⁹²

Se discuten distintos puntos de vista sobre la vuelta a la *res*, a la cosa, a lo material en el arte —los abstractos lo interpretan como algo imponderable— mientras el autor de los “Carteles literarios” les hace ver “los nexos que existían con toda la vida del mundo: pragmatismo, deporte, máquina, dictadura, desnudo, alegría: *materialismo transcendental*”³⁹³. El público del abstractismo alemán era escaso e incomprensible, sin embargo, el Museo provincial de Hannover les había cedido una sala, que ellos habían decorado con la mayor disciplina a sus ideas. Giménez Caballero, por su parte, les confesaría que su mejor público lo había encontrado —aparte de los escasos jóvenes avanzados de España— en el círculo sinóptico de la filología. “Mis Carteles fueron gustados y comprendidos por un Meyer-Lübke, un Menéndez Pidal, un Castro, un Hatzfeld, un Paul Thomas, un Friedwagner, un van Praag, un Geers... Son mentalidades avezadas a las difíciles síntesis de figuras y periodos literarios y a las altas fórmulas de los fenómenos lingüísticos”³⁹⁴.

La próxima parada de su “raid” es, para Giménez Caballero, la exposición de arte de la *Kunstakademie* de Düsseldorf donde, “como sucede en las cosas plásticas alemanas tiene más grandeza el edificio que alberga la nueva pintura alemana que la pintura misma”³⁹⁵. Ahí el visitante español se encuentra con la pintura contemporánea alemana causándole confusión la pobreza de medios: de aquellos centenares de cuadros expuestos, sólo había salvables una docena. No obstante era para el visitante español la ocasión para ver reunidas telas de Max Beckmann, Grosz, Kanoldt, Dix, Macke, Schrimpf, Feininger, Davrinhausen:

Max Beckmann, tenido hoy en Berlín por lo mejor, es un valiente de la pincelada. Pero desmesurado. Por tanto, impertinente, grosero. Su “Interior con telescopio” parece un cuadro del ramonismo. Recuerda a Solana, con ciertas graciosidades a lo Maruja Malle. Como plástico, es superior Otto Dix, que presenta un “Grupo de familia” y una “Niña sentada”.³⁹⁶

³⁹² *Ibíd.*

³⁹³ *Ibíd.*

³⁹⁴ *Ibíd.*

³⁹⁵ *Ibíd.*

³⁹⁶ Giménez Caballero, “La etapa alemana – Düsseldorf”. En: *G.L.*, 15 de septiembre de 1928, núm. 42, p. 7.

La “Niña sentada” de Otto Dix no convence a Giménez Caballero: es demasiado fiera, demasiado *fauve*”. Por otro lado, le divierte más el “sentido novelesco” de Grosz y los acrobatismos de Lyonel Feininger y de Wassily Kandinsky³⁹⁷.

La última etapa de su itinerario cultural le lleva a Münster “pasado y presente, Iglesia y Universidad”, donde Giménez Caballero, invitado por los hispanistas Heinermann y Hatzfeld, vive su faceta de profesor, admira las campanas de los conventos y la diversidad de las asociaciones estudiantiles en las aulas universitarias:

La ciudad que da una honda impresión de religiosidad profunda, de beaterio, de contemplación: y que, sin embargo, manda sus monjas y sus frailes a las aulas universitarias, por si desean ejercer funciones seculares, pedagógicas, investigadores. [...] Fue para mí un goce intenso tener en el centenar de mis oyentes algunas de estas monjas. Monjas que el contacto secular y universitario afina, espiritualiza, concentra, haciéndolas perder ese carácter graso y estúpido [...] que poseen en general las oblatas.

La visita a esa antigua ciudad universitaria “por la que pasaron sobre todo sacerdotes enviados por la *Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* (JAE)” y el intercambio intelectual con profesores y estudiantes alemanes, todos ellos enamorados de España, cerraría el “raid de conferencias” de Giménez Caballero. Fueron muchos los contactos con las diversas universidades, editoriales, periódicos y grupos artísticos que él supo aprovechar para introducir el “espíritu juvenil de la vanguardia europea en España”³⁹⁸. El papel de *La Gaceta* promoviendo la vanguardia literaria española fue tan decisivo que se llegó a hablar de “la generación del 27 —fecha de la fundación de *La Gaceta Literaria*— como una ‘marca registrada’ en las letras españolas”³⁹⁹.

4.3.4. La encuesta “¿Qué es la vanguardia?” (1930)

Ernesto Giménez Caballero era un excelente escritor, un crítico literario agudo y, sobre todo, un periodista con un olfato innato para las corrientes culturales novedosas y los temas político-culturales más candentes que tratará en *La Gaceta* en monografías y particularmente en dos grandes encuestas: La primera encuesta sobre una intervención de la política en la literatura⁴⁰⁰ —un tema candente si tenemos en cuenta el trasfondo

³⁹⁷ *Ibíd.*

³⁹⁸ Nigel Dennis, “Ernesto Giménez Caballero y la modernidad cultural en España”. En: *Creadores del arte nuevo*. Madrid: 2002.

³⁹⁹ Joaquín González Muela, *La Generación poética de 1927*. Madrid: 1974.

⁴⁰⁰ Encuesta realizada el 1 de noviembre de 1927 para aclarar “lo que separa nuestra generación de las anteriores en lo que atañe a la política”, con las preguntas: ¿Debe intervenir la política en la literatura?;

histórico de la etapa dictatorial del general Primo de Rivera— se difunde en el primer año de la publicación de *La Gaceta*, en 1927. En esta ocasión, la repuesta es casi unánime, tajante: “Una cosa es la creación literaria y otra, muy diferente, la política”⁴⁰¹. La segunda encuesta, casi al final de su publicación, gira en torno a la pregunta ¿qué es la vanguardia? —tema muy relacionado con las impresiones vanguardistas vividas por Giménez Caballero en su “raid” cultural por Europa— y refleja en el grupo de los participantes un sentimiento general de que la aventura vanguardista había concluido y que nuevos frentes menos puros esperaban a los artistas.

Esta encuesta, iniciada en el número 83 de la *G.L.* por Miguel Pérez Ferrero⁴⁰², se basa en un principio en una serie de artículos de Giménez Caballero en la *G.L.* (1928/1929) sobre la literatura de vanguardia en España. Las preguntas de la encuesta — ¿Existe o ha existido la vanguardia? ¿Cómo la ha entendido usted? ¿Qué postulados literarios presenta o presentó en su día? ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?— fueron contestadas por los interrogados⁴⁰³ con tanta disparidad como posturas políticas y literarias había en ese momento. Resume el organizador de la encuesta:

Ese enorme desacuerdo muestra, cómo el problema, la dirección, las palabras vanguardistas (vanguardias) no han pasado del todo y desde luego han existido. Que no han pasado del todo, porque en las respuestas no hay, no puede haber tampoco esa claridad de visión con que se aprecian los hechos históricos por oscuros que se presenten [...]. Y han existido, porque en decadencia el vigor, el frenesí de la palabra y su contenido en lugar de tender a desterrarse por completo ha de quedar en el lenguaje de la literatura, con una realidad histórica, puesto que los escritores no la han suprimido y los eruditos empiezan a acostumbrarse a su empleo.⁴⁰⁴

Pérez Ferrero observa, no obstante, una aversión que los hombres jóvenes de letras, que responden a una estética de este tiempo, sienten por la palabra vanguardia — ¿o por el concepto?— aunque también hubo quienes aceptan la calificación como un término que

¿Siente usted la política? y ¿Qué ideas considera fundamentales para el porvenir del estado español? En: *G.L.*, núms. 21, 22 y 23, de noviembre de 1927. Véase también: Miguel Ángel Hernando Fernández, “Las encuestas”. En: *La Gaceta Literaria* (1927-1932), p. 55-61.

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 53.

⁴⁰² Pérez Ferrero se inspiró en unos artículos de Giménez Caballero “Cartel de la nueva literatura” y “La vanguardia en España” publicados el 15 de abril de 1928 en *la Gaceta Literaria* y en septiembre de 1929 en *Cosmópolis*. En ellos se define el vanguardismo y agrupa a los hombres del 27 bajo características parecidas, dándolo por un movimiento definitivamente terminado. Véase: Miguel Ángel Hernando Fernández, *La Gaceta Literaria*, op. cit. p. 56.

⁴⁰³ Participaron en la encuesta en la *G.L.*: Gregorio Marañón, Ernesto Giménez Caballero, José Bergamín, José Moreno Villa, Rosa Chacel, Valentín Andrés Álvarez, Jaime Ibarra (núm. 83, 1 de julio de 1930); Melchor Fernández Almagro, Antonio Marichalar, César M. Arconada, Jaime Torres Bodet, Ernestina de Champourcin, Enrique González Rojo (núm. 84, 15 de julio de 1930); Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, E. Salazar y Chapela, R. Ledesma Ramos, Mauricio Bacarisse, Agustín Espinosa, Samuel Ros, Luis Gómez Mesa (núm. 85, 1 de agosto de 1930); Eugenio Montes, José M^a Cossio, José Emilio Herrera, Claudio de la Torre, Teófilo Ortega, Felipe Ximénez de Sandoval, Rafael Laffon, Guillermo Díaz Plaja, José M^a Alfaro, Aparicio, Eduardo de Ontañón, Francisco Vighi (núm. 86, 15 de agosto de 1930).

⁴⁰⁴ Miguel Pérez Ferrero, “Breve resumen a una encuesta”. En: *G.L.*, núm 87, 1 de septiembre de 1930, p. 3.

no se puede eliminar en este momento de la literatura española. “El mejor resumen es —concluye Pérez Ferrero— que cada cual se remita a la contestación que estime más interesante. A mí todas me interesan y a todas las creo útiles y convenientes porque se trata de la gente intelectualmente más viva de España”⁴⁰⁵.

Por otra parte, hubo más unanimidad y un criterio claro sobre la existencia de la vanguardia en Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre, como refleja un artículo⁴⁰⁶ al final de la encuesta. La vanguardia —término acuñado por vez primera por Guillermo de Torre— ha existido como fuerza de choque contra el obstáculo de las fuerzas artísticas menos consolidadas. Fue un pronunciamiento bélico de una generación que se manifestó originariamente con un ruido algo guerrero, como corresponde al término originario “vanguardia” que “no salió de las trincheras” pero empezó a filtrarse, en 1919, sobre el paisaje literario europeo tras la Primera Guerra Mundial. Lo resume Guillermo de Torre con estas palabras:

Su existencia actual ya es algo hipotético pero no se puede afirmar su absoluta desaparición, la inexistencia del estado de espíritu de combate que la vanguardia representó. Persiste potencialmente de un modo implícito, aunque efectivo en obras y actitudes que son notorias. [...] En ese momento, lo que debe interesarnos en cualquier obra moderna es su calidad, su autenticidad, su perfección. Lo vanguardista, la modernidad, debe ser algo implícito, un supuesto mínimo, pero no un valor absoluto.⁴⁰⁷

La vanguardia o “esprit nouveau” es, según Torre, un estado de “espíritu literario nuevo” que se manifiesta en la incorporación de una nueva temática y en la imposición de ciertas convenciones formales, distintas a las inmediatamente anteriores. Su espíritu inicial se dilató, prendiendo con más vigor y acierto en otros escritores jóvenes surgidos al final de la primera época como, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna, cuya obra y ejemplo constituye por sí solo una vanguardia. La vanguardia —subraya Torre— no ha significado nunca una escuela, una tendencia o una manera determinada sino un común denominador de diversos “ismos” literarios y artísticos al que pertenecen el futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, superrealismo —entre otros ismos europeos— sintetizados en un internacionalismo y un antitradicionalismo. Lo especifica así:

Internacionalismo y antitradicionalismo son los dos postulados más visibles de la vanguardia europea. El primero implica el segundo. Y recíprocamente internacionalismo no en la obra misma, sino en la extensión ecuménica del ideario, de ciertas normas, de cierta táctica común.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ *Ibíd.*

⁴⁰⁶ Guillermo de Torre, “¿Qué es la vanguardia?” En: *G.L.*, núm 94, 15 de noviembre de 1930, p. 3.

⁴⁰⁷ *Ibíd.*

⁴⁰⁸ *Ibíd.*

El “espíritu literario nuevo” estuvo presente tanto en la obra literaria de Guillermo de Torre⁴⁰⁹ como en la intensa vida profesional y artística de Giménez Caballero. Este último fue, sin duda el impulsor de las vanguardias literarias en España a través de *La Gaceta*, sus obras y sus “carteles literarios”, expuestos en su “raid” de conferencias en algunas salas de Alemania, donde había vivido junto a sus “amigos literatos” ese “ecumenismo del ideario”, citado por Torre, antes de la disolución de la vanguardia española y las demás vanguardias europeas.

Vanguardismo y periodismo —ambos de impulso vital chocante, de divulgación universal, de espíritu libre, anti-tradicional, solidario— fueron los principios con los que, cuatro años atrás, se creó *La Gaceta Literaria*. Nació al margen de la preocupación política y se desenvolvió los primeros años diferenciando entre literatura y política, como había demostrado su primera encuesta mencionada con anterioridad. Pero cambiaron los tiempos y cambió Ernesto Giménez Caballero que a partir de los años treinta se preocupaba en atender la política no sólo como tema, sino incluso, como compromiso individual, ideando la vanguardia como consigna política: “En España sólo queda el sector específicamente político, donde la vanguardia —audacia, juventud, subversión— pueda aún actuar”⁴¹⁰.

Pero la disolución de la vanguardia artística hacia finales de la década también presagiaba la desaparición de *La Gaceta Literaria*, que fue durante algunos años un ejemplo de convivencia entre varias generaciones, opiniones y diferentes culturas como habían demostrado sus relaciones con los vanguardistas europeos. Al proclamarse la Segunda República en 1931, las posiciones políticas de Giménez Caballero, su defensa del fascismo, su postura como miembro fundador de *La Conquista del Estado* —un semanario de lucha y de Información Política, que se publicó entre marzo y octubre de 1931— determinaron que sus colaboradores le fuesen dejando solo.

La liquidación total de *La Gaceta* llegó el 15 de agosto de 1931 con la publicación del primer número de *El Robinson Literario de España*⁴¹¹, que Giménez Caballero editó en solitario hasta el 1 de Mayo de 1932. La clausura definitiva de *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero es considerada también el fin de la vanguardia española.

⁴⁰⁹ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*. Pamplona: 2002.

⁴¹⁰ Giménez Caballero, en: *Cosmópolis*, septiembre de 1929 p. 165. °1

⁴¹¹ *El Robinsón literario de España*. En: *G.L.*, núms. 112, 115, 117, 119, 122.

4.4. *El Sol* de Nicolás M^a Urgoiti (1917-1936)

El diario liberal *El Sol* (véase anexo IV) fue fundado el 1 de diciembre de 1917 por Nicolás María Urgoiti⁴¹². El periódico tuvo una relevancia importante en la vida cultural que se ve reflejada, sobre todo, en las secciones literarias y en los suplementos culturales de los años veinte y treinta⁴¹³ que son de especial interés para nuestras investigaciones. *El Sol* fue apoyado desde el principio por periodistas de renombre como Mariano de Cavia, Julio Camba, el ilustrador Luis Bagaría —también colaborador de la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*—, y José Ortega y Gasset, que durante algún tiempo publicó diariamente en *El Sol*. Además y desde el extranjero, los corresponsales Corpus Barga, Salvador de Madariaga, Julio Álvarez de Valle y Federico de Onís, enviaron sus crónicas y críticas literarias semanalmente para sus lectores españoles.

Desde su primera publicación, en 1917, *El Sol* dispuso de unas páginas literarias, una sección de libros que el mismo diario anuncia como “una síntesis clara, metódica y alerta del panorama literario actual”⁴¹⁴, y que a partir del 27 de octubre de 1921 se ampliará dos veces por semana a una página entera con la denominación de “Revista de libros”:

Creemos útil abrir aquí una sección [...], a fin de que lleguen normalmente a conocimiento de nuestros lectores noticias de todos los libros interesantes que en España y en el extranjero se editen. No pretendemos, desde el primer momento, realizar totalmente ni con la deseada perfección, nuestro propósito, pero abrigamos la esperanza de que dentro de poco tiempo esta página sea una guía útil para los lectores de *El Sol* y para los compradores de libros.⁴¹⁵

A partir de 1921 colaboran habitualmente en estas páginas Enrique Díez-Canedo, Fernando Vela, Luis Araquistáin y Corpus Barga con críticas, crónicas culturales y material bibliográfico aunque se hace mención en contadas ocasiones a la “nueva literatura”. Desde octubre de 1927 a mayo de 1936 —época más interesante en lo que a la recepción de la literatura y del teatro alemán se refiere— se publica una página completa

⁴¹² Nicolás M^a Urgoiti (1869-1951), periodista, editor y empresario (La Papelera Española), fue fundador del diario *El Sol* (1917) y *La Voz* (1920), así como de la agencia de noticias *Febus* (1900) y la editorial *Calpe* (1918) donde contó con la colaboración de la intelectualidad española, sobre todo con Ortega y Gasset.

⁴¹³ Los suplementos culturales u hojas extraordinarias de un periódico, son los cuadernillos independientes metidos por separado en el periódico, mientras que el folletín o folletón, es un trabajo de creación literaria, generalmente una novela por entregas, reportajes de viajes, etc., publicados en la parte inferior de la página de un periódico y de periodicidad variada, aunque generalmente los domingos. Véase: Cesar Antonio Molina, *Medio siglo.*, op.cit., p. 29.

⁴¹⁴ *El Sol*, 1. de diciembre de 1917.

⁴¹⁵ Sin firma, *El Sol*, 27 de octubre de 1921, p. 8.

dedicada al teatro y al cine, una de las grandes novedades y tentaciones en esta época. A partir del 4 de marzo de 1928 se inicia la sección “Actualidad literaria en el extranjero”, firmada en su mayor parte por Máximo José Kahn, que en esta época escribe indistintamente para la mayoría de las revistas literarias.

A principios de los años treinta se amplía la sección literaria con temas culturales variados como el arte, la ciencia y la medicina, se incluyen suplementos literarios con críticas, informaciones y novedades literarias y se incorporan firmas como las de Ernesto Giménez Caballero, Antonio Espina, Claudio Sánchez Albornoz, Manuel Ciges Aparicio y Cipriano de Rivas Cherif además de Cernuda, Azorín, J.R. Jiménez y Alberti. Finalmente en 1936 se pasa de una gran muestra de actividad cultural en el primer trimestre, a un decaimiento casi total, provocado con toda seguridad por los sucesos inevitables de la Guerra Civil.

4.4.1. La literatura alemana en *El Sol*

A partir de 1928 aumenta la recepción de la literatura alemana. Durante tres años, de 1928 hasta principios de 1931, Máximo José Kahn (véase: apartado 5.1.2.) comenta en la sección “Actualidad literaria en el Extranjero”, que él mismo había creado, todo lo que estuviera relacionado con el mundo de la cultura alemana: las publicaciones de nuevas revistas, conferencias, traducciones, reediciones y apariciones de las últimas obras literarias, así como las puestas en escena de algunas obras teatrales en Alemania. Para el análisis del periódico *El Sol* presentaremos, como en los casos anteriores, un rápido inventario de las obras literarias más importantes reseñadas en el periódico para tratar a continuación la situación del teatro español en general y la puesta en escena de algunas obras dramáticas alemanas en un escenario español de importancia para la renovación teatral española.

En sus reseñas literarias, Kahn pasa revista a casi toda la literatura alemana desde principios del siglo XX hasta las corrientes más modernas de la década del expresionismo. En la mayoría de los casos son crónicas breves, en las que Kahn presenta al autor y su obra como en el caso de Arthur Schnitzler, *Therese* (1926)⁴¹⁶; Thomas Mann, *Joseph und seine*

⁴¹⁶ *Ibíd.*, 9 de octubre de 1928, p. 2.

Brüder (1926)⁴¹⁷; Franz Werfel, *Der Abituriententag* (1928)⁴¹⁸ y *Barbara oder die Frömmigkeit* (1929)⁴¹⁹; Stefan Zweig, *Dostoiewski* (1926)⁴²⁰; Arnold Zweig, *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (1927)⁴²¹ y *Lorenz und Ana* (1930)⁴²²; Leon Feuchtwanger, *Jud Süß* (1925)⁴²³ y *Die hässliche Herzogin* (1923)⁴²⁴; Alfred Kerr (Kempner), *O, Spanien – Eine Reise* (1924)⁴²⁵; Otto Flake, *Freund aller Welt* (1911)⁴²⁶; Stefan George, *Das neue Reich* (1928)⁴²⁷; Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues* (1929)⁴²⁸; Leonhard Frank, *Karl und Ana* (1927)⁴²⁹; Joseph Roth, *Hiob* (1930)⁴³⁰ y la biografía de Alfred Döblin⁴³¹.

Por otro lado informa sobre congresos internacionales, conferencias y entrevistas de los escritores españoles en Alemania⁴³², escribe críticas sobre obras españolas publicadas tanto en las revistas culturales alemanas —*Frankfurter Zeitung*, *Schweizer Rundschau*, *Querschnitt*⁴³³— como en las páginas literarias de *El Sol*⁴³⁴, obras alemanas sobre España⁴³⁵, obras alemanas traducidas al español por el propio Kahn⁴³⁶, premios literarios, conmemoraciones de grandes literatos españoles, nuevas revistas bibliográficas o estadísticas sobre bibliotecas mundiales y europeas.

⁴¹⁷ *Ibíd.*, 13 de mayo de 1928, p. 2.

⁴¹⁸ *Ibíd.*, 7 de junio de 1928 y 20 de enero de 1929, p. 2.

⁴¹⁹ *Ibíd.*, 6 de marzo de 1930.

⁴²⁰ *Ibíd.*, 4 de octubre de 1928,

⁴²¹ *Ibíd.*, 14 de junio de 1928, p. 2.

⁴²² *Ibíd.*, 4 de febrero de 1931.

⁴²³ *Ibíd.*, 21 de junio de 1928, p. 2.

⁴²⁴ *Ibíd.*, 16 de diciembre de 1928, p. 2.

⁴²⁵ *Ibíd.*, 26 de julio de 1928, p. 2.

⁴²⁶ *Ibíd.* 26 de julio de 1928.

⁴²⁷ *Ibíd.*, 28. de octubre de 1928, p. 2.

⁴²⁸ *Ibíd.*, 10 de marzo de 1929. Sobre la misma novela hay una reseña, “Notas alemanas de un soldado” de Enrique Giménez Caballero, 7 de julio de 1929 y de Luis Bello “Libros contra la guerra – Las Vanguardias”, 1 de septiembre de 1929.

⁴²⁹ *Ibíd.*, 26 de mayo de 1929.

⁴³⁰ *Ibíd.*, 7 de enero de 1931.

⁴³¹ *Ibíd.*, 19 de agosto de 1928.

⁴³² Giménez Caballero sobre el estado de la literatura moderna en España. En: *Literarische Welt* del 15 de junio. Véase también: *El Sol*, 21 de junio de 1928, p. 2.

⁴³³ Ortega y Gasset, *Aufgabe unserer Zeit*. En: *Frankfurter Zeitung*; Ortega y Gasset, *Spaniens historische Erbsünde*. En: *Schweizer Rundschau* y *El Sol*, 21 de junio de 1928; Ortega y Gasset, “Muss man mit der Zeit gehen?” En: *El Sol*, 4 de enero de 1931.

⁴³⁴ Otto Flake, “Ortega y Gasset, *Aufgaben unserer Zeit*. En: *El Sol*, 8 de noviembre de 1928; Ramón Gómez de la Serna, “Greguerías”. En: *El Sol*, 9 de marzo de 1930; Francisco de Ayala, “El significado del cine”, conferencia dada en el “Romanisches Seminar en Berlín”. En: *El Sol*, 9 de marzo de 1930.

⁴³⁵ Karl Vossler, *Spanische Menschen und Volkstum*. En: *El Sol*, 27 de abril de 1930; Máximo José Kahn, “Liebe in Spanien”. En: *El Sol*, 27 de abril de 1930 y “Die Teestuben von Madrid”. En *El Sol*, 4 de enero de 1931.

⁴³⁶ Es interesante el cómputo de Kahn de 130 libros alemanes traducidos al español sólo en el año 1929. Las traducciones se dividen de la siguiente manera: Teología (2); Jurisprudencia (9); Medicina (23); ciencias naturales (11); Filosofía (26); Literatura (3); novelas (17); Música (7); Arte (9); Historia (10); Geografía (4); Técnica (8); Agricultura (1).

Podríamos resumir que la sección “Actualidad literaria en el Extranjero”, publicada durante tres años de la mano de Máximo José Kahn, fue un caleidoscopio de informaciones literarias de lo más variado, miradas breves preferentemente hacia la cultura hispano-alemana, en las que hace mención de las nuevas publicaciones en el mercado del libro alemán, comenta las obras más actuales, traduce o escribe ensayos⁴³⁷. Con su intuición periodística, Kahn responde perfectamente a las exigencias indispensables de cada buen corresponsal que serían impulsar la actualidad, informar y criticar, premisas importantes para las páginas literarias de un periódico eficaz para llegar con rapidez a un gran número de lectores fuera de las clases profesionales.

4.4.2. Las crónicas teatrales de M.J. Kahn (1928-1931)

Como indicamos con anterioridad, hemos prestado especial atención al teatro de entreguerras, que recobró una mayor importancia en las décadas veinte y treinta a pesar de la crisis general del teatro europeo, que se intensificó por la catástrofe de la guerra, las revoluciones políticas y sociales y la depresión económica general. Cipriano Rivas Cherif, en su artículo “La crisis del teatro” de 1932, hace una “radiografía” de la crisis teatral europea en la que refleja su gran preocupación por el mundo del teatro en Europa:

En Polonia, en Hungría, y en España las compañías dramáticas se hallan, en su mayor parte, en paro forzoso. Lo mismo pasa en Italia y Rusia, a pesar de que ahí el teatro trabaja en calidad de función del Estado mientras que en Francia, donde el teatro subsiste mediante la ayuda oficial, también se percibe la crisis. Alemania se ve forzada a suspender casi todas las subvenciones a los teatros precisamente cuando los grandes directores manifiestan de modo explícito la dificultad de mantener el nivel artístico de sus espectáculos, por el desvío del público. Sólo en Praga, Copenhague, Estocolmo y Oslo el funcionamiento de los teatros conserva su ritmo normal para un público discreto en espectáculos de calidad, cuya industrialización no excede, con ayuda del Estado, la capacidad social de la nación.⁴³⁸

Rivas Cherif ve la crisis del teatro en una sociedad cuyas bases fundamentales se hallan en entredicho por lo que debe cambiar, también, la expresión artística y literaria. “No debemos cruzarnos de brazos y esperar que [...] después de estos malos tiempos pueda venir una solución de bóvilis y por arte de birlibirloque. [...] Hay que intentar remedios y paliativos que faciliten el tránsito de un acomodo a otro y aminoren sus

⁴³⁷ Máximo José Kahn, “La nueva cultura óptica del libro”. En: *El Sol*, 1 de julio de 1930.

⁴³⁸ Cipriano Rivas Cherif, “La crisis del teatro”. En: *El Sol*, página teatral, 12 de enero de 1932, p. 2.

inevitables trastornos”⁴³⁹. Cierra Rivas Cherif su artículo apelando a la sociedad española: “¡Qué cada cual aporte lo suyo!” Lo suyo va a ser una reforma profunda del teatro español en cuanto al fondo —a través de un teatro de vanguardia europeo— y en cuanto a la forma, con modernas escenografías tal y como ya se daban en toda Europa.

A partir de 1928, las frecuentes crónicas y reseñas de Máximo José Kahn sobre el teatro de vanguardia alemán tuvieron indudablemente su influencia sobre las reformas teatrales en España. Kahn viajó constantemente a los estrenos teatrales más importantes que se representaban en el *Theater Piscator* de Berlín, en el *Neues Theater* de Frankfurt o en el *Deutsches Theater* de Berlín para informar a los lectores de la prensa literaria sobre las obras del teatro alemán como —citamos sólo los más importantes— *Die Kasse* (1911) de Carl Sternheim⁴⁴⁰; *Das Doppelspiel*, de Walter Hasenclever⁴⁴¹, *Lederköpfe*⁴⁴² y *Oktoberfest*⁴⁴³, ambos de Georg Kaiser así como, a partir de 1929, *Die Dreigroschenoper*, de Bertold Brecht —que “representa la sátira de todo lo patético en la ópera y en el drama y, finalmente, en la misma vida”⁴⁴⁴—, *Die Verbrecher* (1928), de Ferdinand Bruckner —“la proyección de todos los delitos posibles en la pantalla de la jurisdicción humana”⁴⁴⁵— además de *Feuer aus den Kesseln* (1930), de Ernst Toller⁴⁴⁶.

Las crónicas de Kahn no cayeron en saco roto. *Oktoberfest*, de Kaiser—la boda mística de una joven pareja que coincide durante unas breves horas en una ciudad de provincia— fue representada en 1931 por el grupo experimental *El Caracol*, en asociación con la compañía de Margarita Xirgu, bajo la dirección de Rivas Cherif y la escenografía de Sigfrido Burmann (véase: anexo XII). Fue la primera obra de Georg Kaiser representada en un escenario madrileño con lo que Rivas Cherif y su equipo teatral ponen en marcha sus proyectos renovadores para el teatro español en crisis⁴⁴⁷. Las críticas fueron buenas, a pesar de los obstáculos con los que la dirección del *Caracol* tuvo que enfrentarse al

⁴³⁹ Ibid.

⁴⁴⁰ M. J. Kahn, “Teatro – Carl Sternheim”. En: *El Sol*, “Actualidad literaria en el Extranjero”, 13 de mayo de 1928.

⁴⁴¹ Ibid.

⁴⁴² Máximo J. Kahn, “Teatro – Georg Kaiser, *Lederköpfe*”. En: *El Sol*, “Actualidad literaria...”, 7 de junio de 1928 y 19 de diciembre de 1928.

⁴⁴³ Máximo J. Kahn, “Teatro – Georg Kaiser, *Oktoberfest*”. En: *El Sol*, “Actualidad literaria...”, 9 de septiembre de 1928.

⁴⁴⁴ Máximo J. Kahn, “Actualidad literaria en el Extranjero - Alemania”. En: *El Sol*, 3 de febrero de 1929. - Kahn fue uno de los primeros críticos que informó sobre el teatro de Brecht en España.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ M. J. Kahn, Ernst Toller – *Feuer aus den Kesseln*. En: *El Sol*, “Actualidad literaria...”, 28 de septiembre de 1929.

⁴⁴⁷ J. G. Olmedilla, “Margarita Xirgu estrena hoy *Un día de octubre*, primera obra de Georg Kaiser en España”. En: *Heraldo de Madrid*, 6 de mayo de 1931, p. 5.

apostar por un tema expresionista: “un misticismo elegante, el mayor invento de Kaiser que eternizará sus obras”⁴⁴⁸, aunque de difícil comprensión para el público español.

Una gran polémica para la representación del teatro alemán en España fue, sin duda, la elección entre una traducción fiel y respetuosa con el estilo peculiar de Kaiser o la modificación del texto para facilitar la comunicación y evitar un posible distanciamiento entre el espectador y el escenario. Finalmente, la decisión de los traductores, Ángel Custodio y Luis Fernández Rica, de respetar el estilo literario de Kaiser fue apoyada por Rivas Cherif y Margarita Xirgu, un acierto, según Díez-Canedo en *El Sol*, que alabó la acción escueta —basada en el diálogo preciso y esquemático de los actores— “que se envuelve en una peculiar atmósfera, a la vez fría y apasionada, común a todas las obras de Kaiser”⁴⁴⁹.

La puesta en escena de Rivas Cherif y su escenógrafo alemán, Sigfrido Burmann, revolucionó —según Francisco Nieva desde la perspectiva histórica— “la técnica de la escenografía española con dispositivos escénicos polivalentes y concepto específico del clima general de la obra”⁴⁵⁰. Tras *Oktoberstag*, otra obra de Kaiser, *Gas* (1918/19), se representará en la segunda mitad de los años treinta, también de la mano de Rivas Cherif y su equipo de la TEA como veremos más abajo en el apartado 4.4.2.4.

De la labor informativa de Kahn hay que resaltar el hecho de que sus crónicas aparecieron simultáneamente en gran parte de la prensa literaria de importancia como *La Pluma*, la *R.O.*, *La G.L.* y *El Sol* además de *Crisol* (suplemento, 1931-1934), *Luz* (suplemento) y *Hora de España* (1937-1938). Por otro lado queremos destacar que sus reseñas en la prensa literaria se diferenciaron tanto en temas como en autores, quizá para no ser repetitivo —ya que en esta época los lectores se nutrían de la misma prensa cultural— o para introducir a los lectores españoles en un abanico lo más amplio posible de la literatura y cultura alemanas. Visto desde este punto de vista podemos afirmar que las aportaciones de Kahn sobre la literatura en general y el teatro alemán en especial despertaron la curiosidad de los jóvenes vanguardistas que buscaron la modernización del teatro español.

En los años siguientes a 1931 y debido a la partida de Kahn de España (véase: apartado 5.1.2.) las crónicas culturales de la página “Actualidad literaria en el Extranjero”

⁴⁴⁸ M. J. Kahn, Georg Kaiser, *Oktoberstag*. En: *El Sol*, “Actualidad literaria...”, 24 de febrero de 1929.

⁴⁴⁹ Véase: M^a Carmen Gil Fombellida, “Georg Kaiser: *Un día de octubre*”. En: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*. Madrid: 2003, pp.195-201.

⁴⁵⁰ Francisco Nieva, “Escenografía española moderna”, en: *Tratado de escenografía*. Madrid: 2000, p. 149.

de *El Sol* son firmados por periodistas españoles como Eugenio Montes⁴⁵¹, José Francisco Pastor⁴⁵², Adolfo Salazar⁴⁵³ cuyas reseñas se concentran menos en el teatro alemán y más en la literatura europea en general.

A continuación nos ocuparemos de dos temas importantes que entre 1927 y 1933 se reflejaron constantemente en las páginas teatrales del diario *El Sol*. Por un lado se percibe una preocupación persistente por la crisis teatral mientras que, por otro lado, se advierten numerosos intentos de renovación del teatro español de la mano de Gregorio Sierra Martínez, Cipriano Rivas Cherif y Federico García Lorca. El resultado, las puestas en escena de un teatro de vanguardia con modernas escenografías por el Teatro Escuela de Arte (TEA) pasaron en la mayoría de los casos desapercibidos para el público del teatro comercial dado que las representaciones del Teatro Escuela no aparecieron ni siquiera en las grandes carteleras.

A pesar de la falta de fuente informativa en las grandes carteleras encontramos entre 1934 y 1936 en la nueva sección “Escena y Bastidores” de *El Sol*, en repetidas ocasiones noticias sobre la puesta en escena de *Gas* de Georg Kaiser, según Antonio Espina “un teatro digno de figurar en el pequeño repertorio del mejor teatro moderno [...] que se viene llamando teatro de masas”⁴⁵⁴ (véase: apartado 4.4.2.4.).

4.4.2.1. Las páginas teatrales: ampliar horizontes para salir de la crisis

Las páginas teatrales de la prensa literaria en general⁴⁵⁵ y *El Sol* en especial constituyeron una fuente importante de comentarios sobre un teatro en crisis. Por un lado se publican las reseñas de los estrenos de cada temporada, que sólo tenían la función de informar a los lectores o espectadores sin más importancia dado que se trataba generalmente de un teatro comercial sin ninguna transcendencia. Por otro lado hubo una

⁴⁵¹ Eugenio Montes “En el principio fue el Verbo”, sobre la poesía de Stefan George. En: *El Sol*, 1 de noviembre de 1931. – Eugenio Montes (1900-1982), político, escritor y periodista, publicó en las revistas ultraístas *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Cosmópolis* y *Horizonte*. Fue uno de los fundadores de Falange Española e ingresó en 1978 en la Real Academia Española.

⁴⁵² José Francisco Pastor, “España visto desde Heidelberg”. En: *El Sol*, 15 de noviembre de 1931.

⁴⁵³ Adolfo Salazar, “Rainer Maria Rilke y el buen Dios”. En: *El Sol*, 17 de diciembre de 1931. – Adolfo Salazar (1890-1958), fue musicólogo y compositor, historiador, crítico y periodista, escribió en *La G.L.*, *R.O.* y *El Sol*, mantuvo estrechos contactos con la generación del 14 (Ortega y Gasset, Menéndez Pidal) y la generación del 27 (García Lorca, Gerardo Diego).

⁴⁵⁴ Antonio Espina, “*Gas*, *Rodriguez* y...”. En: *El Sol*, “Escena y Bastidores”, 6 de marzo 1935.

⁴⁵⁵ Por el estrecho marco de este trabajo de investigación sólo podemos citar unos pocos comentarios significativos de las páginas teatrales de *Heraldo de Madrid* (1923-1927) y *ABC* (1927-1936) analizando en este apartado con más precisión las páginas teatrales del diario *El Sol*.

literatura, en la que se apreciaban corrientes renovadoras que buscaban remedios a un modelo de teatro que se había quedado obsoleto. Así lo comenta José María Salaverría en una de las primeras ediciones de las páginas teatrales de *ABC*: “Si el teatro está en crisis, al menos la literatura acerca del teatro se halla notablemente viva”⁴⁵⁶. Los ensayos y comentarios teóricos tenían la intención de franquear barreras y abrir las puertas teatrales a nuevas corrientes provenientes del extranjero o a los jóvenes dramaturgos españoles que ya habían emprendido el camino para la construcción de un teatro de vanguardia. “Los críticos sentían un fervor casi evangelizador, que fomentaba tanto la solidaridad como el deseo de ampliar horizontes”, constata Vance R. Holloway⁴⁵⁷ en un artículo sobre la renovación del teatro español a través de la prensa madrileña. Según él, “este cometido apostólico de renovación situaba los artículos de las páginas teatrales mucho más cerca de los preceptivos de la vanguardia literaria que de las expectativas normativas encarnadas en la gran mayoría de obras representadas en la época”⁴⁵⁸.

A través de las páginas teatrales de *El Sol* se observa un interés habitual por las innovaciones del teatro europeo, sobre todo por las reformas técnicas a través de modernas escenificaciones, una cuestión fundamental para fomentar una renovación teatral española a través de la estética. Durante nueve meses *El Sol* publica cada jueves ensayos de crítica literaria sobre —citamos aquí sólo algunos títulos— “Lo perenne y lo efímero”, de Díez-Canedo (29-IX-1927); “La Dictadura teatral”, sin firma (5-I-1928); “El teatro de Vanguardia”, sin firma (12-I-1928); “Teatro y Democracia”, de Gaziel⁴⁵⁹ (19-I-1928); “Renovación de la técnica teatral”, de Rodrigo de Triana (1-III-1928); “El Teatro laboratorio”, de E. Gómez de Baquero (8-III-1928); “Por la escena alemana”, de García Díaz (29-III-1928); “Teatro y Sociedad”, de Luis Araquistáin (15-III-1928); “La crisis del teatro”, de Enrique Díez-Canedo (17-V-1928); además de notas breves sobre “La escena extranjera”, anécdotas, datos sobre la temporada, carteleras y bibliografías. Los ensayos críticos, bien es verdad, tratan con frecuencia del teatro inglés, francés, italiano, el “Teatro de Arte” de Moscú (5-I-1928) o la escenografía polaca (10-X-1927).

Por otro lado, son especialmente importantes los artículos de García Díaz, emitidos entre 1927 y 1928 desde Berlín sobre el “teatro nuevo”, el “teatro de masas” o “teatro

⁴⁵⁶ *ABC*, 27 de enero de 1927, p. 11.

⁴⁵⁷ Vance R. Holloway, “El Tratamiento de la escenificación en las páginas teatrales: Prescripciones renovadoras en la prensa madrileña”. En: Dru Dougherty / M^a Francisca Vilches de Frutos, *El Teatro en España – entre la tradición y la Vanguardia* (1918-1939). Madrid: 1992, p. 193-189.

⁴⁵⁸ *Ibíd.*, p. 194.

⁴⁵⁹ Gaziel, seudónimo de Agustín Calvet Pascal (1887-1964), escritor político, periodista y “Probablemente el escritor político más inteligente que ha dado la derecha catalana en este siglo” (Editorial Selecta).

proletario” de Erwin Piscator⁴⁶⁰ y sus modernas soluciones escenográficas —la incorporación de la iluminación eléctrica, el uso de proyectores y escenarios giratorios suponen un factor clave para la transformación del escenario— que impactaron produciendo a la vez aplausos y rechazos.

En su ensayo de diciembre de 1927 García Díaz comenta la visión de Piscator para la puesta en escena de *Rasputin*, de Tolstoy y P. Schtschegolew, obra que —según el crítico— sufre una “manipulación” por parte de Piscator, un “director de escena poco respetuoso con los dramaturgos”⁴⁶¹. Lo novedoso en Piscator era su desinterés por la obra en sí para dar más importancia a la interpretación escénica con una técnica cinematográfica, la esfera abierta en segmentos-escenarios.

En el teatro de Piscator la puesta en escena es una síntesis fulminante de la historia rusa en la que Piscator pone y quita personajes a su antojo —Nicolás de Rusia, Guillermo II de Alemania y Francisco José de Austria— en un conjunto histórico simultáneo. La simultaneidad es el secreto de Piscator en su escenificación [...]. Ella le procura efectos desconocidos en el teatro. Le permite dar un relieve impresionante a cuadros antitéticos o simplemente diversos, combinando el ‘film’ con el teatro.⁴⁶²

Finalmente, García Díaz cierra su ensayo con una sentencia en pro del arte escénico de Piscator, aunque sólo sea desde el punto de vista práctico-comercial: “El valor de la obra es nulo. Sólo el ingenio soberano de Erwin Piscator hace posible el milagro de llenar días y días su teatro”⁴⁶³.

Sin embargo, según los críticos teatrales más avanzados de los años 1930-1931 muchas de las ideas de Piscator cayeron en suelo fértil: “Leer en esta coyuntura *El teatro político* de Piscator es como trasladarse a otro hemisferio escénico”, escribe Díaz Fernández en “El nuevo romanticismo”⁴⁶⁴, un ensayo clave para entender las premisas en que se basaba el compromiso de los intelectuales españoles en la década de los treinta. Las últimas páginas de su ensayo en pro de la necesidad de “rehumanización” del arte, las dedica Díaz Fernández al arte escénico, apostando por un “teatro de masas” dirigido a un nuevo espectador que hasta ahora no había tenido acceso a las salas, el proletariado, el

⁴⁶⁰ Hay que tener en cuenta que su teoría teatral, recogida en su obra *El teatro político* (1929) fue traducida ya en 1930 en España.

⁴⁶¹ García Díaz, *Rasputín*. En: *El Sol*, 1 de diciembre de 1927, p. 8.

⁴⁶² *Ibíd.*

⁴⁶³ *Ibíd.*, p. 8.

⁴⁶⁴ José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, subtítulo “Polémica de arte, política y literatura”. Madrid: 1930, p. 214, — José Díaz Fernández (1898-1941) es escritor, periodista y político, escribió en la *R.O.* y *El Sol*, pasándose más tarde a *Crisol* y *La Luz y Nueva España* que dirige entre 1930 y 1931 junto a Antonio Espina.

único que “tiene la sensibilidad virgen para la plástica escénica y para la emoción de gran calibre” al no haber sido contaminado por la decadente cultura burguesa⁴⁶⁵. El autor propone como modelos del nuevo teatro a dramaturgos como Piscator, por la fusión de temas de significación política y social con una revolución completa de los elementos escénicos.

Para aquel entonces las ideas escenográficas de Piscator ya eran bien conocidas por la intelectualidad española tras la traducción de su obra *Teatro político* a cargo de la editorial Cenit⁴⁶⁶ sólo un año después de su publicación. Ramón J. Sender expone los planteamientos de Piscator en una serie de reflexiones, publicadas en el diario *La Libertad* entre 1930 y 1931, recogidas posteriormente en su obra teórica *Teatro de masas* (1932). Sender, al comentar la labor desarrollada por Piscator en los escenarios alemanes “defiende el carácter ‘documental’ que ha de tener la obra dramática y afirma que la dimensión artística no la confiere la intervención del artista, cuyo trabajo ha de ser únicamente de selección, sino que se encuentra en la naturaleza misma de esos hechos de los que la historia contemporánea ofrece numerosos ejemplos”⁴⁶⁷.

Además, las puestas en escena de Piscator con la nueva arquitectura teatral de sus escenarios mecanizados seguían siendo problemáticas por las dificultades de adaptar los métodos de Piscator al contexto español y la inexistencia de autores y actores suficientemente preparados. La complejidad del tema fue debatido por los críticos en sus obras⁴⁶⁸ y ensayos periodísticos⁴⁶⁹ predominando en la mayoría de los casos la inclinación moderada de que “la escenografía había de fundirse con el alma de la obra hasta potenciar la emoción estética que ésta haya producido en el espectador”⁴⁷⁰.

Sin embargo, el debate sobre la concepción teatral de Piscator no cesaría en la prensa española, intensificándose de nuevo con el viaje de Piscator a Barcelona en diciembre de 1936⁴⁷¹. En esa fecha la concepción revolucionaria del teatro de Piscator —planteamiento que daba más valor a la escenografía que a la propia obra, mencionado con anterioridad— ya se había eclipsado entre los críticos españoles que por mayoría habían apoyado

⁴⁶⁵ *Ibíd.*, p. 140.

⁴⁶⁶ Erwin Piscator, *Teatro político*. Madrid: 1930, traducción: Salvador Vila.

⁴⁶⁷ Ramón J. Sender, *Teatro de masas*. Valencia: 1932, pp. 69-70, aquí: José Antonio Pérez Bowie, “La teoría teatral en los intelectuales de la generación de la República”. En: Javier Huerta Calvo, *Historia del Teatro Español*, II, op.cit., pp. 2262-2264.

⁴⁶⁸ Enrique Estévez-Ortega, *Nuevo escenario*. Barcelona: 1928.

⁴⁶⁹ J. Díaz Fernández, “Notas críticas”. En: *El Sol*, 19 de agosto de 1928.

⁴⁷⁰ Manuel Pedroso, *Heraldo de Madrid*, 27 de noviembre de 1924.

⁴⁷¹ Véase: Gonzalo Arilla, *El compromiso de la literatura alemana del exilio con la República española (1936-1939)*. Política y literatura (tesis doctoral inédita). Zaragoza: 1992.

repetidamente una estrecha relación entre el texto y su representación. Son numerosos los artículos, en los que se ponía en tela de juicio la supremacía del texto “defendiendo la idea de que [la escenografía] es un elemento más que viene a combinar el moderno director de escena junto al papel de actor, la decoración y los juegos de luz”⁴⁷².

Por otro lado, también encontramos artículos de una tendencia más drástica en pro de la libertad del director teatral, como es el caso de Gómez de Baquero que elogia al director Stanislavski del “Teatro de Arte de Moscú” que realiza un teatro de “arte total” en el que se armonizan todos los elementos: la creación histórica, la declamación y la visualidad escénica. El papel del director de escena adquiriría así una importancia tal, como la del director de orquesta”⁴⁷³. Aun así, el mismo autor da un vuelco a favor de la obra:

Aparte de los elementos formales de la representación, el teatro es una imitación y una interpretación artística de la vida humana [...]. Los adelantos de la maquinaria, en la arquitectura teatral, en el decorado, en el empleo artístico de los efectos de la luz, pueden ayudar a una ilusión escénica más perfecta o más refinada, pero nada más.⁴⁷⁴

Sea como fuere, es un hecho el que las modernas escenografías europeas fueron observadas, debatidas y polemizadas por los críticos españoles para ampliar —por medio de la prensa literaria, de ahí su importancia— el horizonte del espectador e implantar posibilidades innovadoras en la escena a través de modernas escenografías vanguardistas. Porque “el teatro no es, no debe ser sólo literatura. Debe ser la interjección espectacular de la Poesía con la Plástica y la Música”⁴⁷⁵ había escrito Gerardo Diego a raíz de la puesta en escena del drama *Bodas de sangre* (1933) estrenado y ensayado bajo la dirección de Eduardo Marquina y el mismo Federico García Lorca en colaboración con el escenógrafo Sigfrido Burmann. También sus obras *El Público* (1930) y *Así que pasen cinco años* (1931) —“fecundadas por el expresionismo y el surrealismo”⁴⁷⁶— fueron puestas en escena por el propio García Lorca convencido de que “Un teatro es, ante todo, un buen director”⁴⁷⁷. Con estas palabras el dramaturgo granadino, entonces poco conocido en su condición de director teatral, se sitúa con su equipo técnico —en esta época de perfil expresionista— al frente de una de las corrientes más significativas del teatro vanguardista

⁴⁷² M^a Francisca Vilches de Frutos / Dru Dougherty, “La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: La “Página teatral” del *Heraldo de Madrid* (1923-1927). En: *Siglo XX /20th Century*, VI, 1-2, (1988-89), pp. 47-56.

⁴⁷³ E. Gómez de Baquero, “El teatro de Arte de Moscú”. En: *El Sol*, 5 de enero de 1928.

⁴⁷⁴ *Ibíd.*

⁴⁷⁵ Gerardo Diego, *El Imparcial*, 16 de abril de 1933.

⁴⁷⁶ Serge Salaün, “El teatro extranjero en España”. En: *Hª del Teatros Español*, op.cit., pp. 2575-2598, aquí: p. 2594.

⁴⁷⁷ Andrés Soria Olmedo, *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Madrid: 1988, p. 84.

de su época, la que daba protagonismo al director de escena dentro del complejo proceso semiológico que acompaña la representación de todo texto dramático⁴⁷⁸.

No obstante, y para entender la esquizofrenia con que público y críticos recibieron las reformas escénicas: tanto las escenografías propuestas por Piscator —que sólo tuvieron aceptación en suelo catalán con el “Teatro Proletario” y “Teatre de Masses”— como las modernas puestas en escena de García Lorca defraudaron las expectativas de un público todavía poco preparado para las escenografías vanguardistas, mientras que, por otro lado, los críticos alababan las representaciones de García Lorca como “las más bellas de la producción escénica de diez años acá”,⁴⁷⁹. Antes de insistir más en la relevancia del director teatral para la renovación del teatro haremos un guiño hacia el teatro clásico, por ser de importancia inherente —según críticos como Díez-Canedo— para la renovación teatral española.

4.4.2.2.: Temas “perennes” en formas nuevas para un “nuevo público”

A pesar de los esfuerzos de críticos y directores de escena para respaldar la reforma teatral a través de una nueva dramaturgia y una moderna escenografía, éstos no se vieron recompensados inmediatamente. Para Enrique Díez-Canedo la renovación teatral pasa al mismo tiempo por la regeneración del teatro clásico porque lo que en España está en crisis es “el teatro de repertorio, el teatro clásico, el teatro como género de poesía, eterno, reemplazado por un teatro para olvidar, un teatro de entretenimiento, de diversión vaga”⁴⁸⁰. Admite Díez-Canedo que puede haber un teatro de distracción aunque no a costa del teatro clásico que “en su propia casa” se deja de lado:

El teatro español, lo que se llama teatro español, una de las contadas fórmulas originales del teatro universal, como nacido al calor de la poesía, épica y legendaria española, no tiene hoy una casa suya. El año pasado se nos dijo que representaban a Calderón en Alemania, en Francia, en Inglaterra, en los Estados Unidos. ¿Cuántas veces se vio su nombre en los carteles de Madrid?⁴⁸¹

⁴⁷⁸ M^a Francisca Vilches de Frutos, “Federico García Lorca como director de escena”. En: Dougherty / Vilches, *El teatro en España...*, op.cit., pp. 241-251, aquí: p. 241.

⁴⁷⁹ Manuel Bueno, *ABC*, 7 de septiembre de 1933.

⁴⁸⁰ Enrique Díez-Canedo, “Temas teatrales – lo perenne y lo efímero”. En: *El Sol*, 29 de septiembre de 1927.

⁴⁸¹ *Ibíd.* – Ya hablamos con anterioridad que el teatro clásico español interesó en la Alemania de la República de Weimar, que buscó en el teatro de Calderón paradigmas para salir de su propia crisis.

Para el crítico la solución para salir de la crisis está en la simplificación del teatro clásico con una escenografía moderna, vanguardista. Porque “simplificadas a la moderna eran las de Dullin para *La vida es sueño*; grandiosas, a la moderna también las de Reinhardt para *El gran teatro del mundo*. Con ellas, Calderón se convertía en ‘autor de Vanguardia’”. Según Díaz-Canedo el teatro español tiene un contenido “perenne” en formas nuevas. También García Lorca busca un nuevo público a través de la actualización de los clásicos. Siguiendo los pasos de Max Reinhardt, insiste en que el teatro clásico podría resultar, en manos de un buen director, un espectáculo de gran modernidad —“Cervantes y Calderón no son arqueológicos, ni están anticuados”⁴⁸²—, y trabaja con actores aficionados cuyos montajes se realizarán con frecuencia al aire libre imponiendo modernas condiciones en la puesta en escena.

La idea de renovar la escena a través de la actualización de los clásicos se percibe tanto en los jóvenes autores como en muchos críticos teatrales de esta época. Eduardo Gómez de Baquero, más conocido por su seudónimo Andrenio, periodista y crítico literario, subraya en su ensayo la misión del “Teatro Nacional” como estimulador de lo clásico y lo moderno para fomentar la literatura clásica a través de las nuevas artes escénicas:

Una misión de interés público, no es conservar nuestra dramática clásica, sino fomentar la literatura y las artes escénicas, crear o, más modestamente, ayudar a crear el teatro futuro. [...] Es indispensable estudiar y conocer aquel pasado literario y artístico, extraer sus esencias y reelaborarlas con los elementos actuales; hacer una obra, no de imitación, sino de generación. [Porque] un Teatro Nacional ha de tener [...] el papel de laboratorio del teatro futuro. Ha de fomentar lo nuevo, lo que lleva promesa y signo de porvenir. [...] Una novedad no ha de entenderse sólo en lo tocante a la literatura, sino también en el arte, cada día más importante, de la interpretación escénica, que se reparte entre el actor y el director de escena, que es el tercer creador en la trinidad teatral.⁴⁸³

El crítico termina sus observaciones con propuestas precisas para la educación del sentido estético del público y, sobre todo, para abrir puertas tanto para los jóvenes autores como para las obras y escenografías extranjeras en beneficio del buen teatro español y la creación de un nuevo público necesario para combatir la crisis teatral.

Para respaldar la tesis de los críticos, nadie mejor que el propio Federico García Lorca, mencionado con anterioridad, que en su función de director teatral de sus propias obras se enfrentó con el primer desafío de todo director que debe adaptar los textos dramáticos de la literatura clásica a un momento concreto del presente y a un público determinado, también del presente. Actualizar el teatro significaba para García Lorca llevar a los

⁴⁸² *Heraldo de Madrid*, 25 de julio de 1932, p. 5.

⁴⁸³ E. Gómez de Baquero “El teatro laboratorio”. En: *El Sol*, 8 de marzo de 1928, p. 5.

escenarios tanto los textos dramáticos del teatro clásico, como facilitar el estreno de las nuevas creaciones de los jóvenes autores a través de las nuevas formas de la escenografía moderna. García Lorca entendía por “forma nueva” el dominio de los muchos lenguajes escénicos: “la actuación de los intérpretes, vocalización y caracterización, la preparación de los decorados, la utilización de la luminotecnia como sugeridora de espacios, sentimientos y situaciones, la selección de la música y el diseño del vestuario [...] con el fin de poner la obra a tono con las expectativas de su público”⁴⁸⁴.

La dirección de escena, labor que García Lorca desempeñó desde el mismo comienzo de su carrera teatral durante años en los diferentes grupos independientes o universitarios —“Teatro Cachiporra Andaluz”, “Club Teatral Anfistora”, “La Barraca”— le había aportado, según sus propias palabras, “una gran enseñanza”. Trabajó con Martínez Sierra y siguió la pauta de otros grupos de aficionados, principalmente el “Teatre Intím” de Adrià Gual y el “Caracol”, dirigido por Cipriano Rivas Cherif (véase: los mediadores 5.4.). De la mano de este último proviene el análisis crítico más puntual sobre la crisis del teatro español.

Entre 1932 y 1935 los artículos críticos que reclaman la renovación teatral con el pertinente apoyo institucional son constantes en las páginas literarias de *El Sol*. Llamen la atención ensayos como “El Ayuntamiento de Madrid y el teatro Español” (10-V-1932), “La academia verdadera” (26-V-1932), “La Academia Real y la verdadera” (21-V-1932), “Por el teatro Dramático Nacional” (22-VII-1932, 28-VII-1932 y 29-VII-1932) y “La escuela de presentación escénica” (22-XI-1932), un ensayo de Rivas Cherif sobre las innovaciones escénicas de Gordon Graig en Inglaterra, Polonia —donde los teatros de Varsovia y Cracovia atraen a profesionales de Alemania, Inglaterra y Estados Unidos— y, sobre todo, Alemania, donde Max Reinhardt —desde el “Deutsches Theater” de Berlín— dicta normas de magia escénica al mundo, “islotas de poesía, por los que un soplo sobrenatural pasa y un auto sacramental escenificado por el director del Deutsches Theater es dos veces auto sacramental”⁴⁸⁵. Termina Rivas Cherif su análisis crítico con una llamada a la intelectualidad: “Que España no sea indiferente a esta renovación que gana a tantos países de Europa a pesar de la crisis teatral. También entre nosotros escritores de gusto refinado empiezan a asesorar y a dirigir compañías de teatro. Esta es buena señal, y también principio de hábitos nuevos”⁴⁸⁶.

⁴⁸⁴ Vilches / Dougherty, “Federico, García Lorca...”, art.cit, p. 242.

⁴⁸⁵ Cipriano Rivas Cherif, “La crisis del teatro”. En: *El Sol*, 12 de enero de 1932.

⁴⁸⁶ Cipriano Rivas Cherif, “Una escuela de presentación escénica”. En: *El Sol*, 22 de noviembre de 1932.

Para Rivas Cherif la renovación escénica española pasa por el arte revolucionario de “El gran Reinhardt”, titular de un artículo escrito a raíz de su visita a Reinhardt en Berlín y que aparece nada menos que en primera página del diario *El Sol*. “Creo que mis conversaciones con Max Reinhardt pueden fructificar muy provechosamente para la renovación de nuestros medios escénicos. En principio hemos convenido en la posibilidad de que venga a Madrid en el próximo otoño”⁴⁸⁷. La supuesta visita de Max Reinhardt a España tuvo lugar, aunque no se reflejó en la prensa literaria. No obstante, a partir de 1933, hay un aluvión de comentarios, reflexiones y ensayos bien documentados de Rivas Cherif sobre el nuevo arte escénico —especialmente de Max Reinhardt— en las páginas teatrales de *El Sol*⁴⁸⁸ con los que Rivas Cherif se convierte en uno de los principales promotores de la renovación escénica de los años treinta.

4.4.2.3. La relevancia de la figura del director de escena

De las teorías teatrales europeas adoptadas por Rivas Cherif, la más importante es, sin duda, la relevancia que Reinhardt da a la labor desempeñada por el director de escena como coordinador, supervisor y responsable de todos los elementos que intervienen en una representación teatral: la música, la luz, el vestuario, además de la compenetración de los actores con el texto, con la escenificación y con todos los colaboradores del equipo técnico. Rivas Cherif supo valorar la necesidad de introducir la figura del director de escena en el teatro moderno para terminar con el protagonismo absoluto del primer actor, su tendencia a atribuirse competencias que no le correspondían, tanto en la elección del repertorio, como en la dirección artística, un cometido para el que la formación escénica era imprescindible⁴⁸⁹.

Para Rivas Cherif, un buen director teatral —el tercer “creador de la trinidad teatral” (Gómez de Baquero)— tiene que ser capaz de afrontar cada representación como si se tratase de un espectador más. Ha de “contemplar” la obra desde una cierta distancia que le

⁴⁸⁷ Rivas Cherif, “Ida y vuelta a Alemania. El gran Reinhardt”. En: *El Sol*, 5 de abril de 1933, p. 1.

⁴⁸⁸ Rivas Cherif, “Temas con variaciones. Ida y vuelta a Alemania”. En: *El Sol*, 19 de marzo de 1933, p. 1. Véase también: “Los teatros de Berlín. Una conversación con C. Rivas Cherif”. En: *Sparta*, 25 de marzo de 1933; “Ida y vuelta a Alemania. *El gran teatro del mundo*”. En: *El Sol*, 29 de marzo de 1933, p. 1; “*El gran teatro del mundo*. Ópera y baile de espectáculo”. En: *El Sol*, 1 de abril de 1933 p. 1; “Hablando con Max Reinhardt. *La muerte de Danton*”. En: *El Sol*, 9 de abril de 1933, p. 1; “Ida y vuelta a Alemania. Los teatros y sus diferentes servicios escénicos”. En: *El Sol*, 19 de abril de 1933, p. 1.

⁴⁸⁹ M^a Carmen Gil Fombellida, “La labor de Cipriano de Rivas Cherif en el contexto teatral de su tiempo”. En: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*. Madrid: 2003, pp. 21-40, aquí: p. 30.

permita guiar, con la mayor objetividad posible, la labor de cada uno de los miembros de la compañía. La función de los tramoyistas, iluminadores, figurinistas, escenógrafos, sastres, carpinteros, músicos y actores, desde el primer actor a los figurantes, debe ser revisada como si fuese una orquesta, buscando siempre la armonía entre los distintos componentes y el resultado del conjunto. El director escénico, tal y como lo define Rivas Cherif, debe reunir una serie de cualidades, mostrándose como un hombre culto, en todos los terrenos artísticos y literarios, y dotado de sensibilidad plástica y de un cierto gusto musical. Además, ha de saber aprovechar a fondo las posibilidades escénicas que ofrece el texto que va a ser representado y ser muy cuidadoso en su trabajo con los actores. En este terreno, ha de vigilar al máximo la actitud, el gesto y la expresión corporal de los actores, procurando que sus ademanes siempre se adecúen a lo que pide el texto y a la caracterización del personaje que encarna. Además, debe prestar atención a la evolución de los grupos en el escenario, a la declamación —especialmente complicada en el verso— y a la dicción; estudiando con cuidado el reparto de papeles, para evitar efectos que sean chocantes o ridículos para el público.

Para que el director de escena, reivindicado por Rivas Cherif, lleve a cabo su tarea, es igualmente importante la renovación que ha de afectar a la escenografía, a los textos y a los autores elegidos para el repertorio de la compañía. Por esta razón, el director madrileño trabaja con excelentes escenógrafos partidarios de las propuestas vanguardistas que venían de fuera configurando una cartelera, que recupere a los clásicos, dé a conocer el teatro vanguardista y revise, ensalzándola en la medida de lo posible, la obra de los autores consagrados y de éxito comercial⁴⁹⁰.

Rivas Cherif aportó a la escena teatral de su tiempo la síntesis de las ideas innovadoras del teatro nacional e internacional, clásico y vanguardista, esto fue lo novedoso de su trabajo como director escénico como señalan Aguilera y Aznar desde la distancia histórica:

Rivas Cherif no inventó ningún nuevo concepto de teoría teatral ni de puesta en escena [pero] logró implantar en el teatro español una práctica de la dirección escénica y de la organización teatral que ya se había impuesto en el mejor teatro europeo del momento y que en España seguía siendo, sin embargo, un hecho tan excepcional como insólito.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ Rivas Cherif, *Cómo hacer Teatro: Apuntes de orientación profesional en las Artes y oficios del Teatro Español*. Valencia: 1991, pp. 224-255.

⁴⁹¹ Juan Aguilera Sastre / Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: 1999, p. 61.

El autor y director escénico consigue trasladar a la escena profesional madrileña —uniendo arte y empresa con el reconocimiento de la crítica y del público— los patrones estéticos y dramáticos de la vanguardia escénica europea, incluidos los textos de aquellos autores contemporáneos de imposible aceptación en las carteleras comerciales del momento. No obstante, la lenta evolución artística de la escena estatal no facilitó nada la tarea emprendida por Rivas Cherif en el teatro profesional. En la escena madrileña de los años veinte y treinta, los ensayos vanguardistas se reservan para los grupos de teatro experimental y son pocos los dramaturgos y profesionales del teatro que se suman a las innovaciones europeas. Los empresarios no invierten dinero en autores que no supongan un éxito asegurado en taquilla y las carteleras de las grandes salas apuestan por el teatro costumbrista de Arniches y los hermanos Álvarez Quintero, el realismo de Benavente y el humor de Muñoz Seca.

Sólo un pequeño grupo de escritores —como Jacinto Grau o Alejandro Casona— se arriesgan a investigar con nuevas fórmulas dramáticas, no sólo para lograr una revolución estética sino también para reflejar una actitud de rebeldía social e ideológica, como ocurrió con Valle-Inclán, García Lorca o Alberti. Pero solamente, gracias a los esfuerzos de unos pocos directores teatrales como Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif, se consiguió en los años treinta un teatro moderno de vanguardia representado por pequeños grupos teatrales universitarios con el propósito de formar a un nuevo público. M^a Carmen Gil Fombellida subraya la vocación pedagógica tanto de Rivas Cherif como de García Lorca, como calidades importantes para la renovación teatral española:

Cabe destacar, por otro parte, la vocación pedagógica de ambos. Un afán didáctico enfocado tanto a la formación de profesionales de escena, creando escuelas de teatro que cuentan con el apoyo económico de la administración, como a la educación del público, que conduce a Rivas Cherif a la formación de grupos como el *Teatro de la Escuela Nueva* (1920) o el *Teatro Escuela de Arte* (1934), y a Federico García Lorca a la dirección de *La Barraca* (1932).⁴⁹²

De esta tendencia educativa surge el propósito de ambos artistas por hacer del teatro una “escuela de pueblo”, por acercar el arte dramático no sólo a los grupos de ensayo y al teatro de aficionados, sino también a la escena comercial y a los grandes escenarios.

⁴⁹² M^a Carmen Gil Fombellida, art. cit., p. 34.

4.4.2.4. La TEA – Resultado de una crítica teatral perspicaz y constructiva

A partir de noviembre de 1934 y hasta mediados de 1936 el diario *El Sol* publica en su sección “Escena y bastidores” los estrenos de los distintos teatros así como los informativos relacionados con las representaciones del Teatro Escuela de Arte de Rivas Cherif y su joven equipo escenográfico. En ese momento, los esfuerzos del director escénico están encaminados a romper con todo el teatro anterior, anteponiendo la calidad y el arte al negocio. Antonio Espina⁴⁹³ escribe sobre el empeño renovador del teatro de Rivas Cherif:

Basta ver cualquiera de los programas de las representaciones ya realizadas por la TEA para darse cuenta de la calidad de sus designios. Los alumnos que en este organismo practican y estudian se encuentran por lo pronto rodeados de un ambiente de arte verdadero. Estudiar para ellos es experimentar [...] viene a ser algo así como todo lo contrario del Conservatorio Nacional de Declamación. ¿Cabe mayor elogio? ¿Cabe mayor acierto en su rumbo, objeto, organización y disciplina?⁴⁹⁴

Entre las representaciones realizadas por la TEA se encuentran obras alemanas como *La cacatúa verde* de Schnitzler —“uno de los autores modernos, influyentes en el movimiento de renovación escénica, que culminará en Pirandello”⁴⁹⁵— que gusta en España y es representado en treinta ocasiones a partir de 1934 y los años sucesivos. A finales de diciembre de 1934 los alumnos de la TEA preparan la puesta en escena del drama *Gas* de Georg Kaiser, autor representado el 2 de marzo de 1935 en el teatro María Guerrero de la mano de Rivas Cherif despertando la curiosidad del público español.

Ya hemos mencionado con anterioridad que las traducciones de las obras *Gas*, *De la mañana a medianoche* y *Oktoberstag*, se habían publicado íntegramente entre 1926 y 1929 en la *Revista de Occidente* (véase cap. 4.2.2.1.). No hemos podido localizar en los fondos de las bibliotecas teatrales el guion de la obra *Gas* de Kaiser por la sencilla razón de que no se guardaron copias tras las representaciones teatrales. Por otra parte, la traducción de Luis Fernández Rica y Álvaro Arauz guarda una similitud escrupulosa con el texto original, abriendo una polémica sobre la competencia translativa de textos, *translatorische*

⁴⁹³ Antonio Espina (1894-1972), escritor, político progresista, periodista y crítico literario. Colabora con *España*, *La Pluma*, *R.O.*, *La G.L.* -con la que rompió por el fascismo de Giménez Caballero-, *El Sol* y *Heraldo de Madrid* donde dejan huellas sus numerosas críticas constructivas sobre literatura y arte.

⁴⁹⁴ Antonio Espina, “Escena y bastidores”: “La TEA en el María Guerrero”. En: *El Sol*, 23 de enero de 1935.

⁴⁹⁵ Antonio Espina, *La cacatúa verde*, de Schnitzler (traduc. Trudi Gra y Luis Araquistáin), representado en la Zarzuela, el 19 de junio de 1935. En: *El Sol*, “Escena y Bastidores”, 20 de junio de 1935.

Textkompetenz (Renate Resch). En la reseña, firmada por S. (Adolfo Salazar⁴⁹⁶), el crítico resalta: “*Gas*, que en el original, y por tanto en sus traducciones fieles, resulta obra larga, [...] se nos aparece ahora reducida a sus más justos términos, con una habilidad que no puede menos de reflejarse en la eficacia escénica”⁴⁹⁷. Los recortes de los diálogos de la obra de Kaiser, demasiado largos para el gusto español, están justificados según el reseñista firmante:

El público español tiene entre otros varios defectos graves, el de no saber atender con el reposo debido la palabra del escritor, sobre todo cuando le habla desde la escena. [...] Aunque en otras ocasiones —subraya el crítico— cuando no hay un motivo de puro orden estético para ello, las obras no deben alterarse en su magnitud, ni en su disposición, ni en nada que afecte a la integridad absoluta o a la organización total de pieza, tal como la concibió y llevó a cabo originalmente el autor.⁴⁹⁸

La polémica sobre las traducciones de las obras extranjeras refleja la dificultad para la representación del teatro extranjero en España. Sin embargo, las puestas en escena de *Gas*, entre marzo y junio de 1935, fueron un éxito y un mérito de su director, Cipriano Rivas Cherif, de los alumnos de la TEA, del equipo técnico y, también, de los traductores “para ofrecer a España —a pesar de muchas dificultades e inconveniencias— la más selecta literatura dramática de fuera de España”⁴⁹⁹. Para el crítico teatral Antonio Espina, el drama *Gas* de Kaiser es “una de las obras de más feliz interpretación escénica y más lograda en todos sus aspectos por la compañía de la TEA”⁵⁰⁰. En esa ocasión la obra se representó en el teatro de la Zarzuela con la participación de Margarita Xirgu, la mejor actriz sobre los escenarios españoles en ese momento:

Con su colaboración en la obra Margarita Xirgu quiso honrar el esfuerzo de los muchachos [de la TEA] que a las órdenes de Cipriano Rivas Cherif realizan una obra de superación artística y mantienen el tono teatral que puede lograrse en una entidad independiente de los avatares comerciales.⁵⁰¹

Las actuaciones de la TEA bajo la dirección de Rivas Cherif constituyen, según Antonio Espina: “[Fue] otra de tantas batallas libradas victoriosamente en pro del mejor arte y de la dignificación del gusto y la sensibilidad del público en la porción mayor o menor que éste tenga de redimible”⁵⁰². El interés por la obra de Kaiser —que se repuso un

⁴⁹⁶ Adolfo Salazar (1890-1958), musicólogo, compositor, historiador, crítico y periodista, escribió, entre 1918 y 1936 críticas importantes sobre música y literatura en las páginas literarias de *El Sol*, *G.L.* y *R.O.*

⁴⁹⁷ S. (Adolfo Salazar), “El teatro de Georg Kaiser”. En: *El Sol*, “Escena y bastidores”, 3 de marzo de 1935.

⁴⁹⁸ *Ibíd.*

⁴⁹⁹ *Ibíd.*

⁵⁰⁰ Antonio Espina, En: *El Sol*, “Escena y Bastidores”, 25 de junio de 1935.

⁵⁰¹ Sin nombre, *El Sol* “Avance informativo”, 20-21 de junio de 1935.

⁵⁰² Antonio Espina, *El Sol*, “Escena y Bastidores”, 25 de junio de 1935.

año más tarde por la TEA en el teatro Español⁵⁰³ — se reflejó también en la publicación del guion teatral de Kaiser por la editorial universitaria TEA, para un nuevo público joven, como se pudo leer en la sección “Escena y Bastidores” de *El Sol*:

Esta costumbre editorial de llevar al libro la literatura escénica, tan extendida en otros países, se practica también en España, aunque no halla en nuestro público [convencional] la acogida que fuera de desear. La obra dramática vive y muere para nosotros en el teatro. Mal proceder desde el punto de vista de la crítica literaria, ya que, aparte de los valores que a la obra pone o quita la representación teatral, existen otros permanentes que se aprecian siempre en la lectura y que son tal vez más profundos y sustantivos que aquéllos.⁵⁰⁴

Para Espina —un crítico a favor de la lectura de la obra escénica— el guion de la obra de Kaiser sobre papel no pierde en intensidad: “Es cierto que el recuerdo de la representación gravita sobre nosotros constantemente. Pero la forma dialéctica, típica en toda la producción del autor alemán ofrece un rigor intelectual, ahora plenamente comprobado, que llega a impresionarnos por su perfecto engranaje y por la fuerza de un pausado funcionamiento casi mecánico” que merece figurar en el repertorio de los mejores teatros modernos⁵⁰⁵.

La proximidad de la Guerra Civil Española hizo que la mayoría de los proyectos para la renovación del teatro español se truncaran. Quedó, sin embargo, la semilla del teatro alemán, que brotaría tras la Segunda Guerra Mundial, en la década de los cincuenta, con el teatro de Bertolt Brecht, Peter Weiss, Max Frisch y Friedrich Dürrenmatt⁵⁰⁶.

4.4.2.5. La nueva escenografía: un trabajo en equipo

La innovación teatral se debió a la nueva forma de concebir el trabajo de los directores de escena como Martínez Sierra o Rivas Cherif en estrecha colaboración con su escenógrafo, un técnico escenográfico experimentado, que guardaba poca relación con los tradicionales decoradores teatrales. Francisco Nieva escribe:

Con el trabajo en equipo ya no es cuestión de imponer una concepción escenográfica personal e intocable, pues el técnico escenográfico no debe adoptar una postura de absoluta pasividad, contribuyendo al espectáculo tan sólo con una labor ilustrativa u ornamental. La obra debe nacer

⁵⁰³ “Entre Bastidores”, *El Sol*, 16, 19 y 20 de mayo de 1936.

⁵⁰⁴ Antonio Espina, “Entre Bastidores”, *El Sol*, páginas literarias, 6 de abril de 1935.

⁵⁰⁵ Antonio Espina, “Entre Bastidores”, *El Sol*, páginas literarias, 6 de abril de 1935.

⁵⁰⁶ Véase: Luis Acosta Gómez, “El teatro alemán: De Brecht a Weiss”. En: Javier Huerta Calvo, *Historia del Teatro Español II*, op.cit., pp. 2997-3017.

como un todo orgánico y para ello únicamente una leal colaboración de todo un equipo puede alcanzar el éxito ambicionado.⁵⁰⁷

La necesidad de colaboración y compenetración entre el director de escena y el escenógrafo era imprescindible para la renovación teatral. Ahora, la misión del escenógrafo respecto al director de escena es la de exponerle el planteamiento plástico de la escenografía por medio de unos bocetos teatralmente persuasivos, dado que —subraya Francisco Nieva— “es evidente que algunos directores de escena tienen una visión en exceso literaria y poco plástica del espectáculo, olvidando que el teatro, además de oírse, se debe ver”,⁵⁰⁸. En última instancia, todo depende de un buen entendimiento, una verdadera compenetración entre autor, actores, director de escena —el tercer creador de la trinidad teatral, según Rivas Cherif— y su equipo técnico.

En España, quien mejor demostró la transición hacia la escenografía moderna fue Gregorio Martínez Sierra en su “Teatro de Arte” encargando los decorados a pintores modernos como Barredas, Ramón Manchón, Mignoni o Bartolozzi. Más adelante se fijó en el alemán Sigfrido Burmann, que vivía en España y que había estado trabajando con directores de la importancia de Max Reinhardt. Según Nieva:

Burmann revolucionó la técnica de la escenografía española. Y, aunque posteriormente hubo de hacer por economía muchos decorados en tela, demostró su magnífico entendimiento de lo que es una escenografía material, en tres dimensiones, con dispositivos escénicos polivalentes, además de mostrar en el plano artístico un concepto específico del clima general de la obra.⁵⁰⁹

En la memoria de Francisco Nieva quedan aportaciones escénicas de Burmann para el nuevo teatro español como *Fausto*, de Goethe (1944), representado mediante una cúpula giratoria o *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega (1944), con la escenografía de un puente de madera, cruzando de un extremo a otro el escenario del Teatro Español (véase boceto núm. IX y X). Francisco Nieva explica:

El trabajo de un escenógrafo no es “arte mayor” pero requiere más conocimientos que la práctica a fondo de cualquiera de ellas. Los conocimientos y la sensibilidad de un ‘maestro oscuro’, que permanece con gusto en la sombra de los teatros, que acepta un cierto anonimato en las fiestas que él mismo ha preparado. Tales conocimientos abarcan todas las bellas artes y su cultura debe ser lo más densa y profunda que le sea posible. Asimismo ha de ser un obrero del ramo en todas sus especialidades.⁵¹⁰

⁵⁰⁷ Francisco Nieva, *Tratado de escenografía*. Madrid: 2000, p. 109.

⁵⁰⁸ Francisco Nieva, op. cit., p. 134.

⁵⁰⁹ Francisco Nieva, op. cit., p. 149.

⁵¹⁰ Francisco Nieva, op. cit., p. 154.

La escenografía teatral del alemán Sigfrido Burmann, que marcaría el teatro español durante ocho décadas, fue especialmente importante entre 1929 y 1936 para un teatro en crisis como pudimos ver reflejado en la sección “Escena y bastidores” de *El Sol*, donde semanalmente aparece su nombre. Burmann —el “maestro oscuro” que permanece gustosamente en la sombra de los teatros— trabajó para los directores teatrales más importantes como Cipriano Rivas Cherif, Gregorio Martínez Sierra, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero⁵¹¹ y otros muchos. La colaboración entre Rivas Cherif y Burmann fue especialmente importante como se reflejó en la obra *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (véase: anexo X), representada en el tercer centenario de la muerte del autor en una adaptación moderna de Rivas Cherif, reseñada por Antonio Espina de la siguiente manera:

La *Fuenteovejuna* de anoche fue algo de extraordinaria calidad, cuya organización y realización total debemos principalmente al asesor artístico del teatro Español, Cipriano Rivas Cherif; a los actores Margarita Xirgu y Enrique Borrás y el escenógrafo Burmann [...quien] creó en lo plástico la obra de Lope de Vega, dándole un sentido esquemático de espacios y formas, tan propicio a los efectos de color —distribuidos con sobriedad y fantasía— como a los movimientos de masas por planos, intermedios de paños y practicables. Un acierto de modernidad, pleno, ágil, digno en todas sus partes de Burmann, que esta vez es el Burmann que nunca debe dejar de ser.⁵¹²

La obra tuvo tanto éxito que se repuso en varias ocasiones⁵¹³. Otro éxito de Burmann en el teatro Español fue la obra *Otra vez el diablo*, de Alejandro Casona. El crítico anterior escribe sobre el trabajo del escenógrafo alemán:

Burmann también triunfó con sus tres magníficos decorados. A nuestro juicio, el más logrado es el del último acto, por lo mismo que tiene menos defensas de luces, masas y fondos que el del segundo, por ejemplo. Pero en este decorado muestra Burmann la maestría con que maneja los planos de color, encendidos por dentro a fuerza de temple y de veladuras transparentes y suaves.⁵¹⁴

A lo largo de 1935/36 siguen varias reseñas sobre las escenografías de Burmann en obras como, por ejemplo, *Le Bonheur* de Henri Bernstein⁵¹⁵; *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, esta última adaptada por C. Rivas Cherif. En su artículo sobre el estreno —siempre se trata de crónicas cortas y muy concisas por la falta de tiempo entre la representación de la obras y el “cierre” del periódico— Espina resalta tanto la versión moderna del texto hecha por Rivas Cherif, en el que “se conservan sin merma la letra y el

⁵¹¹ Teatro Lara, Los hermanos Quintero, *Para mal, el mío*. En: *El Sol*, páginas literarias, 19 de febrero de 1935,

⁵¹² Antonio Espina, *Fuenteovejuna*. En: *El Sol*, páginas literarias, 24 de marzo de 1935.

⁵¹³ *El Sol*, páginas literarias, 20 de abril de 1935.

⁵¹⁴ Antonio Espina, *El Sol*, 27 de abril de 1935.

⁵¹⁵ *El Sol*, 4 de mayo de 1935.

estilo lopesco, con la positiva ventaja de una disposición adecuada a las necesidades del gusto actual”⁵¹⁶ como el trabajo escenográfico de Sigfrido Burmann:

Burmann ha conseguido en unos cuantos insuperables decorados dar a *El villano en su rincón* una forma visual que habremos de recordar siempre como alarde soberbio de sensibilidad y maestría. Hay tres escenarios por lo menos en la serie que nos ofrece Burmann —la campiña con el olmo, la cámara del rey y el interior con su luminoso paisaje al foro— en los que no cabe realizar más en cuanto a tonos —materia viva— luces y planos.⁵¹⁷

Otros acontecimientos teatrales importantes fueron unas representaciones populares al aire libre que se celebraron en el marco del tricentenario de la muerte de Lope de Vega como por ejemplo el auto sacramental *La locura por la honra*, representada en la plaza de San Francisco⁵¹⁸ o el entremés del mismo autor, *El degollado fingido*, en la plaza del Conde de Miranda, cuyas escenografías corrían a cargo de Sigfrido Burmann, aunque, según el crítico:

En ocasiones como estas no se puede evitar las naturales incoherencias entre el afán de fidelidad al modelo de antaño y los recursos que el escenógrafo de hogaño no tiene más remedio que poner en práctica. La luz por ejemplo. Sin embargo, el cuadro plástico logrado por Burmann tiene grandes valores de aproximación a los que podemos imaginarnos del tiempo lopesco.⁵¹⁹

El homenaje a Lope de Vega cierra una representación popular de *Fuenteovejuna* en el Retiro con una “escenificación ex profeso para aire libre, que bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif ha realizado el gran escenógrafo Burmann en el pueblo de Fuenteovejuna”⁵²⁰. La última representación de este ciclo —teatro de anteayer con una escenografía moderna— se celebra con la obra *La locura por la honra*⁵²¹, en la avenida de la Plaza de Toros con la colaboración de Sigfrido Burmann, ya especializado en eventos al aire libre.

Fue importante el trabajo directivo de Rivas Cherif y su equipo técnico de escenógrafos, estilistas, decoradores y pintores modernos, tanto para los grandes espectáculos al aire libre del teatro clásico, como para las puestas en escena del teatro universitario de la TEA, un teatro experimental,

que debe servir para crear públicos nuevos, para renovarlos, pero no para “sustituir” al público anterior. Debe crear “levaduras” que hagan fermentar al gran público, sin el cual no hay modo de sostener un arte ni económicamente ni culturalmente. Es importante la coexistencia de un teatro

⁵¹⁶ Antonio Espina, *El Sol*, página literaria, 11 de junio de 1935.

⁵¹⁷ *Ibíd.*

⁵¹⁸ *Ibíd.*, 30 de agosto de 1935.

⁵¹⁹ *Ibíd.*, 25 de agosto de 1935.

⁵²⁰ *Ibíd.*, 31 de agosto de 1935.

⁵²¹ *Ibíd.*, 4 de septiembre de 1935.

clásico y un teatro experimental con sus “atrevimientos” que “propondría” soluciones que, una vez probadas, pasarían al teatro grande...⁵²²

El teatro de Rivas Cherif inició una nueva concepción de hacer teatro, un cambio en el fondo y la forma del teatro español que se reflejaba en las páginas culturales de la prensa literaria, única fuente fiel que manifiesta los inicios de modernizar del teatro español.

4.5. Resumen

A lo largo de nuestras investigaciones en la prensa cultural de entreguerras, hemos podido observar un interés general por la literatura alemana, interés que, a finales de los años veinte se dirigía especialmente hacia la literatura teatral y su moderna escenografía. Son los escritores alemanes de renombre cuyas obras son transferidas y reseñadas casi diariamente en *La Pluma*, *La Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *El Sol*, prensa cultural rastreada para nuestro trabajo de investigación. Atribuimos el aumento del interés por la literatura alemana a la coyuntura política y social de entreguerras que formentó y determinó en ambos lados el interés por la literatura ajena. En consecuencia se ha podido observar una solidaria colaboración entre la intelectualidad española y alemana para salir de una crisis cultural que fue general en Europa y que se vió reflejada desde 1923 en la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset.

Por otro lado, en estos momentos de crisis tuvieron mucha importancia dos acontecimientos culturales, ambos relacionados con la cultura alemana: En 1928 se celebra en el Retiro de Madrid la Exposición de “El libro alemán en España” —patrocinado por el departamento de “Intercambio de Relaciones Intelectuales” de la Embajada alemana de Madrid— un evento cuya repercusión se reflejó detalladamente en *La Gaceta Literaria* (véase: apartado 4.3.2.). Otro acontecimiento cultural importante del mismo año fue el “Raid” de conferencias de Giménez Caballero por tierras alemanas donde el conferenciante contactó en las universidades, editoriales y círculos de arte con numerosos escritores, periodistas, críticos y artistas vanguardistas, relaciones éstas que se vieron reflejadas en la transmisión literaria-cultural germano-española (véase: apartado 4.3.3.).

⁵²² Adolfo Salazar, “El teatro experimental“. En: *El Sol*, 30 de septiembre de 1931.

Entre 1927 y 1928 hemos podido constatar en las páginas culturales de *El Sol* un mayor interés por las innovaciones del teatro europeo, tendencia que asignamos, sobre todo, a la “regeneración” del teatro español, impulsada por una minoría con una formación intelectual y artística. Fueron imprescindibles en esta época los ensayos teóricos de críticos y directores de escena como Cipriano Rivas Cherif, Díez-Canedo o Gómez de Baquero para respaldar la reforma teatral a través de una nueva dramaturgia y una moderna escenografía.

Hay que subrayar que hubo dos recepciones teatrales distintas: Mientras que en Cataluña y Asturias los logros de Erwin Piscator en la dirección escénica estuvieron desde principios de los años veinte en el punto de mira del teatro alternativo catalán como el “Teatre Proletari” o el “Teatre de Masses” —hay que tener en cuenta que la obra *Gas* de Kaiser se presentó en 1926 en Barcelona en un ambiente de revuelo de las masas obreras— en Madrid el escenario teatral fue diferente: En las páginas culturales de *El Sol* se percibe desde principios de los años treinta un interés manifiesto de los intelectuales progresistas por la escenografía de Max Reinhardt y sus nuevas teorías teatrales que asignaban un mayor protagonismo a la labor del director de escena como coordinador, supervisor y responsable de todos los elementos que intervienen en un escenario teatral. Las directrices de Reinhardt se vieron reflejadas en los ensayos teóricos sobre el nuevo teatro que Rivas Cherif publicaba constantemente en la prensa literaria para aplicarlas, junto a un joven equipo técnico, en las representaciones del “Teatro Escuela de Arte” (véase: apartado 4.4.2.3.—4.4.2.5.).

Fue gracias a un clima artístico-renovador y a la mediación de un grupo de escritores, periodistas y artistas, como se fue filtrando paulatinamente una parte importante de la literatura alemana en general y teatral en particular.

V. LA MEDIACIÓN INDIVIDUAL

5. Los mediadores individuales y su papel en la transferencia cultural

No se pueden evaluar los resultados de nuestras investigaciones en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Madrid en busca de un referente cultural alemán sin tener en cuenta la labor de los mediadores culturales que desempeñaron un trabajo de transferencia cultural importante que no se debe subestimar. Según Espagne y Werner, las primeras manifestaciones de una transferencia no son las obras, a menudo difundidas y traducidas en una época muy tardía, sino los individuos que intercambian informaciones o representaciones y que se van constituyendo progresivamente en redes, un conjunto de personas, entre las que funciona un intercambio cultural institucional o personal⁵²³. Para comprender la difusión de la cultura alemana en España ha sido necesario reunir datos sobre las personas cuyas competencias lingüísticas, intereses intelectuales, situación geográfica y biográfica les hacían susceptibles de desempeñar una mediación. Hemos seguido el itinerario, sociológico y personal, de escritores, publicistas, críticos y artistas teatrales para entender el trasfondo de sus actividades culturales.

En nuestro rastreo por la prensa literaria de los años veinte y treinta muy pronto empezaron a sonar varios nombres que formaron el sedimento de una referencia alemana en el discurso cultural español, referencia que se constituyó a partir de ellos y en referencia a ellos. Eran mediadores culturales en potencia cuyos nombres se repetían a lo largo de nuestras investigaciones. Elegimos, sobre la marcha, cuatro mediadores culturales, todos en estrecho contacto con ambas culturas y con un afán especial para un intercambio cultural que contribuyó considerablemente a la construcción de un referente cultural alemán. Se trata de los alemanes Máximo José Kahn —escritor, traductor y crítico literario— y el pintor y escenógrafo teatral Sigfrido Burmann. Nuestras indagaciones sobre estos dos mediadores —que mantuvieron una relación personal, según supimos más tarde— nos llevaron, a su vez, hacia dos mediadores españoles: el literato y editor Ernesto Giménez Caballero y el dramaturgo y director escenográfico Cipriano Rivas Cherif, con el que Burmann, por su parte, colaboró estrechamente en los años treinta.

Las relaciones entre los mediadores culturales suelen ser frecuentes, tal y como comenta Helga Mitterbauer en relación con la colaboración y el intercambio cultural entre el escritor y dramaturgo Hermann Bahr, Franz Blei y el escritor y periodista Max Brod:

⁵²³ Espagne y Werner, “La construcción de una referencia...”, art.cit., p. 209.

”Vermittler agieren innerhalb von Netzwerken an persönlichen Beziehungen, die einander berühren und ergänzen beziehungsweise untereinander verwoben sind”⁵²⁴. El interés de una red es el de demostrar que toda una serie de producciones ideológicas que han marcado un hito tienen una génesis colectiva fomentada, por ejemplo, por una coyuntura específica, el interés común por una corriente cultural o un pensamiento histórico-social instantáneo, que ayudaría a constituir un sentimiento nacional. La noción de la red cultural, un fenómeno importante para ser analizado en profundidad, proporciona todos los materiales de la construcción de un referente cultural e implica, a su vez, la circulación de informaciones con sub-redes que se podrían establecer entre la filosofía y la política, la pedagogía y la filología, la religión y el derecho, un campo tan amplio como interesante que exigiría una tesis por sí sola.

A continuación seguiremos las huellas de nuestros cuatro mediadores individuales. Estudiaremos sus trasfondos biográficos, sus intereses para mediar entre la cultura alemana y la cultura española y la hipótesis de una génesis colectiva o paralela, según las coyunturas, en la construcción de un referente cultural alemán en la España de entreguerras.

5.1. Máximo José Kahn (1897-1953)

En nuestras indagaciones periodísticas, desde el principio y por las sucesivas y reiterativas publicaciones, nos hemos fijado en las reseñas y en las críticas literarias de Máximo José Kahn. ¿Quién era este autor polifacético, que semana tras semana reseñaba con amplios conocimientos la nueva literatura alemana? Nuestra decisión de elegir a Máximo J. Kahn como mediador cultural nos ha enfrentado, forzosamente, a su biografía, bien para conocer sus orígenes alemanes, bien para comprender el interés que le movió a una colaboración intercultural.

Nuestras investigaciones para recopilar datos sobre la biografía de Máximo José Kahn se apoyaron al principio en dos fuentes: La *Enciclopedia Judaica Castellana*⁵²⁵, que se limita a unas pocas líneas sin ninguna información sobre sus raíces alemanas, y, en segundo lugar, el testimonio de sus amigos, relacionados con los círculos intelectuales,

⁵²⁴ Helga Mitterbauer, „Kulturvermittlung um 1900: Hermann Bahr, Franz Blei und Max Brod“. En: Gregor Kokorz / Helga Mitterbauer, *Übergänge und Verflechtungen*“, op.cit. pp. 75-98, aquí: p. 98.

⁵²⁵ Eduardo Weinfeld, *Enciclopedia Judaica Castellana*, volumen IV. Mexico: 1949, p. 381.

que durante la II República y luego —ya fuera de España— le acompañaron hasta su fallecimiento en Buenos Aires en 1953. Muchos años más tarde, será Jacobo Israel Garzón, quien publicará en la revista *Raíces*⁵²⁶ las primeras y escasas notas biográficas sobre la vida y la obra de Máximo José Kahn, y que nos ha permitido conocer algo más sobre las raíces de nuestro mediador cultural.

5.1.1. Primeros años: Alemania (1897-1919)

Máximo José Kahn Nussbaum, por parte de madre⁵²⁷, nace en 1900 en Berlín en una familia asquenazí asimilada a la cultura alemana —el apellido Kahn es la germanización de Cohen— y llega a Madrid entre 1919 y 1921 aproximadamente. Estos datos, encontrados en la *Enciclopedia Judaica Castellana*⁵²⁸, difieren ligeramente de un breve artículo biográfico de Máximo José Kahn, publicado en *La Gaceta Literaria* a raíz de la exposición del “Libro alemán en España”. La biografía, probablemente escrita por Ernesto Giménez Caballero, data su nacimiento en 1897 en Fráncfort del Meno, donde se dedica “desde muy joven a la literatura, escribiendo sus primeras novelas en el *Berliner Tageblatt*”⁵²⁹. En Frankfurt y más tarde en Berlín, empieza a estudiar literatura y filosofía, dedicándose ocasionalmente a la “electrónica, al arte, al comercio, a la Casa Ford... a la guerra”, en la que Kahn participa como aviador⁵³⁰.

Las informaciones sobre su familia alemana son prácticamente inexistentes. Sólo se sabe que Kahn no tenía familia en Alemania desde que perdió a su único hermano en 1919. Años más tarde, en 1931, escribe sobre la muerte de su hermano:

Mi hermano se valió de su propia voluntad para no volver del lago donde había ido a bañarse, faena completamente voluntaria, después de recibir su espíritu una herida incurable en la guerra. Miles de

⁵²⁶ Jacobo Israel García, “Redescubriendo a Máximo Jose Kahn. A los cuarenta años de su partida”. En: *Raíces, Revista judía de Cultura*, núm. 17. Madrid: 1993/94, pp. 26-36.

⁵²⁷ La familia Nussbaum era oriunda de Osnabrück (Bajo Sajonia) y emparentada con el pintor judío surrealista Felix Nussbaum (1904-1944) que llegó con uno de los últimos transportes a Auschwitz donde se perdió su pista.

⁵²⁸ La fecha de su nacimiento no está clara y resulta errónea la entrada en la *Enciclopedia Judaica Castellana* que la fija su fecha de nacimiento en 1900 en Berlín (Weinfeld, 1949, p. 381).

⁵²⁹ En: *La Gaceta Literaria*, s.f. (sin firma), “Toledo – Germania”, núm. 33, 1 de mayo de 1928, p. 6. – Por lo que se refiere a la colaboración de Kahn en el *Berliner Tageblatt*, las investigaciones de Mario Martín Gijón apuntan, que la firma de Kahn no aparece en ningún momento en este diario, ni en sus suplementos, aunque existe la posibilidad de que publicara bajo seudónimo. Véase: Mario Martín Gijón, *La patria imaginada de Máximo José Kahn. Vida y obra de un escritor de tres exilios*. Valencia: 2012, p. 39, n.d.p. 2.

⁵³⁰ En: *G.L.*, “Toledo – Germania”, art. cit., p. 6. – No hay constancia de que Kahn participara como aviador en la Primera Guerra Mundial como se afirma en este artículo.

familias siguieron (desde 1920) su ejemplo glorioso, voluntariamente se comprende, después de perder por la guerra: a padres, hijos o maridos, fortuna, posición, ideales.⁵³¹

Bajo estas circunstancias es comprensible su decisión de abandonar Alemania adoptando España como su segunda patria.

5.1.2. España (1919-1936)

Desde su llegada a España, M.J. Kahn reivindica sus orígenes sefardíes —posible razón por la que abandonó su patria, Alemania—, raíces que con el paso de los años se enfatizarían. En el prefacio a una serie de artículos que se publicaron a la muerte de Kahn en la revista *Raíces*, Horacio Kohan escribe:

Máximo José Kahn [...] fue una figura singular de nuestras letras y una personalidad a la que ni el haber nacido en Alemania ni el haber transcurrido los años finales de su vida como exiliado hicieron mella en su profundo sentido de pertenencia a lo español. [...] dedicó la mayor parte de su obra a levantar un puente entre la vida cultural de este país y su herencia hispanohebra, haciendo de Toledo y de los ecos de las pisadas judías su morada, y amando sin condiciones esta tierra, sus gentes y su historia multicultural.⁵³²

“Levantar puentes” entre las culturas parece ser la razón de su vida. Desde su llegada a España, M.J. Kahn se convierte en un incansable traductor y crítico literario. Traduce del español al alemán ensayos de Azorín⁵³³, Ricardo Baeza⁵³⁴, José Ortega y Gasset⁵³⁵ y, sobre todo, las “Greguerías” de Ramón Gómez de la Serna, traducciones que, entre 1926 y 1930, son publicadas en la revista berlinesa *Der Querschnitt* y *Die Neue Schweizer Rundschau* de Zúrich. Por otro lado, a partir de 1930, traduce del alemán al español la obra de Stefan Zweig, *Fouché – Retrato de un político*⁵³⁶ y Leo Frobenius, *La cultura como ser viviente*⁵³⁷, obras alemanas requeridas por el círculo de sus amigos literatos cada vez más

⁵³¹ *Revista de Occidente*, “Berlin 1931”. Vol. XXXI, nº 93, marzo 1931, p. 321.

⁵³² Horacio Kohan, “Un recuerdo que debemos”. En: *Raíces – Revista judía de Cultura*, núm. 17. Madrid: 1993/94.

⁵³³ Azorín, “El hidalgo”. En: *Der Querschnitt*, Berlín, VI, 4, abril de 1926, pp. 276-277.

⁵³⁴ Ricardo Baeza, “Die Oliven von Majorka”. En: *Der Querschnitt*, Berlín, IV, 10, octubre de 1926, pp. 771-774.

⁵³⁵ José Ortega y Gasset, “Der Deutsche und der Spanier”. En: *Der Querschnitt*, Berlín, VI, 11, noviembre de 1926, pp. 844-849 y “Hypertrophie der Wappen”. En: *Der Querschnitt*, Berlín, IX, 8, agosto de 1929, pp. 539-541.

⁵³⁶ Stefan Zweig, *Fouché – Retrato de un político* (1929), trad. del alemán por Máximo José Kahn y Miguel Pérez Ferrero. Madrid: 1930

⁵³⁷ Leo Frobenius, *La cultura como ser viviente. Contornos de una doctrina cultural y psicológica*. Madrid: 1934 - Véase la excelente bibliografía de Mario Martín Gijón, *La patria imaginada de Máximo José Kahn. – Vida y obra de un escritor de tres exilios*. Valencia: 2012..

numeroso. Francisco Ayala habla en sus memorias sobre las “tertulias literarias” que contaban siempre con la presencia de Kahn:

Nos reuníamos a tomar café y charlar, entre otros, con Rosa Chacel y Concha Albornoz [...] con Máximo José Kahn (que había sido testigo de nuestra boda en Berlín) [en enero de 1931] y su mujer, Trude, una criatura muy ingenua y muy bondadosa, hija de don Mauricio Blumenfeld, exuberante y humanísimo judío sevillano [...].⁵³⁸

Tras su boda con Gertrudis Blumenfeld, más conocida como Trudi o Trude, Kahn adopta poco a poco la lengua española como idioma literario suyo. Era como si con su traslado a España, su casamiento en 1927 y el cambio de lengua —la concesión de la nacionalidad española no vendría hasta 1934— Kahn hubiera recobrado sus orígenes sefardíes alejándose cada vez más de su país natal. Vive junto a su mujer Trudi en una casona en Toledo, la ciudad de las tres culturas, donde se enamora de la cultura española y de la filosofía hebraica y prepara su última obra en lengua alemana *Masken und Gesichte* (*Cartas y visiones*)⁵³⁹. Su casa es frecuentada por una minoría especialmente culta y amistosa como Concha de Albornoz, Rosa Chacel y su marido Timoteo Pérez Rubio, que le abrieron las puertas de la prensa literaria. Años más tarde, Rosa Chacel escribirá sobre su primer encuentro en 1927:

Le conocí una tarde en la redacción de *La Gaceta [Literaria]* a él y a Trudi Blumenfeld, con quien acababa de casarse. Eran una pareja espléndida, altos —él un poco más de lo necesario—, llenos de juventud y de belleza; bien vestidos, con un aire muy europeo y muy mundano: ese aire que a los españoles nos deslumbra, que cuando barruntamos por debajo de él trivialidad nos alarma y cuando comprobamos franca cordialidad nos conquista. En el caso de Kahn la cordialidad y la franqueza eran patentes.⁵⁴⁰

Las “tertulias literarias”, mencionadas ya con anterioridad por Francisco Ayala, se celebraron en diferentes ciudades de la España de entreguerras, tal y como recuerda Rosa Chacel en su homenaje a M.J. Kahn:

En la Valencia, el *Ideal Room* constituía un centro de reunión intelectual sumamente vivo. Acudía allí Corpus Barga, a quien yo siempre antes había encontrado en Berlín o París, y que ahora permanecía en España; allí, León Felipe con su mujer Berta; allí, el pintor mexicano Siqueiros vestido de coronel,

⁵³⁸ Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*. Madrid: 2006, pp. 154-155. - Ayala, tras licenciarse en 1929 en Derecho en la Universidad de Madrid, obtiene una beca para estudiar Filosofía Política y Sociología General en Berlín. Allí conoce al profesor Hermann Heller -más tarde fugitivo del régimen nazi- al que Ayala consigue una cátedra en la facultad de Derecho de Madrid. Ayala fue alumno de Ernst Gamillscheg y mantuvo amistad con el hispanista Walter Pabst. Sus relaciones con el mundo universitario alemán no cesaron nunca.

⁵³⁹ Obra que no pasaría de proyecto y no se ha conservado ningún borrador del mismo.

⁵⁴⁰ Rosa Chacel, “Una palabra de Adiós – Máximo José Kahn (1897-1953)”. En: *Raíces...*, rev.cit., Madrid: 1953, pp. 37-40.

y tantos otros. Yo solía arrimarme a la tertulia de Rosa Chacel y Concha de Albornoz, donde concurrían asiduamente Máximo José Kahn con Trude, todos antiguos amigos míos.⁵⁴¹

En su obra *Memorabilia* el poeta y autor Juan Gil-Albert narra su primer encuentro con M.J. Kahn de la siguiente manera:

Rosa [Chacel] y Concha [de Albornoz] me presentaron a Máximo José Kahn con el que, imposible en aquel momento de prever, conviviría años enteros en unas zonas geográficas que le eran, más que a mí, extrañas, bien que, en su caso, por motivos étnicos, peregrinar tenía para él un significado que yo llamaría sacramental, es decir, era como el cumplimiento de un deber sagrado. Vi a un hombre de una estatura excepcional y de aspecto distinguido, que me dirigía uno de esos saludos cuya corrección no deja adivinar su soporte humano, si a favor o en contra.⁵⁴²

Por otra parte, Gil-Albert hace referencia en sus *Obras Completas* a la importante labor mediadora cultural de Kahn como traductor del español al alemán de varios poemas suyos, de Cernuda y de Alberti, que más tarde se conocieron en Alemania y otros países europeos.

Una revista alemana le había pedido originales nuestros y, por indicación de sus amigos, se había puesto a traducir la *Elegía Española* de Cernuda, un poema de Alberti, y mi *Lamentación por los muchachos moros caídos ante Madrid*, que iniciaba así, dentro de mi obra poética, su destino independiente, al ser traducida a varios idiomas y que, hace poco encontré mencionado, y reproducido fragmentariamente, por un autor inglés, en su libro político sobre nuestra contienda.⁵⁴³

La cita de Gil-Albert da testimonio de la importante mediación de Kahn entre la cultura hispano-alemana. A partir de la segunda mitad de los años veinte —época en la que Kahn ya manejaba un buen español— predominará su colaboración en varias revistas y diarios españoles como crítico y reseñador de literatura alemana. Son los años en los que M.J. Kahn desarrolla su máxima colaboración como crítico literario habitual de la literatura alemana en *La Pluma*, la *Revista de Occidente*, *El Sol* y, sobre todo, *La Gaceta Literaria*.

En 1927, M.J. Kahn conoce en Madrid a Ernesto Giménez Caballero, recién venido de Estrasburgo, con el afán de colaborar en el proyecto de europeización cultural de España. En seguida ve en Kahn un colaborador interesante para la información de la literatura alemana en *La Gaceta*. Las publicaciones de Kahn se centran inicialmente en las secciones “Escaparate de libros” y “Postales alemanas” (véase: apartado 4.3.2.) en las que es prácticamente el único redactor que informa habitualmente sobre la nueva literatura alemana y sus autores más leídos. En los años siguientes, gracias a la atención que Giménez Caballero prestó hacia la cultura sefardita, Kahn se hace cargo de la sección

⁵⁴¹ *Ibíd.*, p. 203.

⁵⁴² Juan Gil-Albert, *Obras Completas en Prosa*. Vol. 2. Valencia: 1981, pp. 330-331.

⁵⁴³ *Ibíd.*, p. 331.

“Gaceta sefardita”, donde con el pseudónimo de Medina Azara escribe sus ensayos sobre la historia de los judíos sefarditas. A partir de 1930 Kahn vive sus dos identidades: la alemana y la judía que tomará cada vez más fuerza aunque no será hasta finales de 1932, cuando Kahn se atreva a manifestar públicamente sus intereses como judío en unas páginas en las que hasta ahora sólo había ejercido como difusor de la cultura alemana.

En los años siguientes, el acercamiento de Giménez Caballero al fascismo provoca el distanciamiento con Kahn, quien, como la mayoría de sus compañeros, abandonaría *La Gaceta Literaria* en la que se había encontrado muy a gusto. Entre 1928 y 1931, la firma de M.J. Kahn aparece con frecuencia en *El Sol*, un periódico que se distinguía por la calidad de sus artículos. Ahí participa en las secciones “Libros” y “Actualidad literaria en el extranjero” en las que el lector, gracias a M.J. Kahn, tenía una información detallada sobre la literatura alemana mucho más minuciosa que la dedicada a otras literaturas europeas (véase: apartado 4.4.1.). En *El Sol* Kahn tuvo una posición reconocida, especialmente apreciada por los editores alemanes, que podían ver reseñados sus libros en el diario español de mayor prestigio.

En 1931, tras la caída de Primo de Rivera, Kahn abandona la redacción junto con la mayoría de los periodistas, para poner en pie un nuevo diario, *Crisol*⁵⁴⁴, que fue una solución de urgencia de los redactores republicanos de *El Sol* para evitar ser silenciados. Así nace *Crisol* —justo a tiempo para anunciar la proclamación de la República— engendrando al día siguiente de su cierre, el 6 de enero de 1932, el diario *Luz*, subtítulo “Diario de la República” (1932-1934), que marcaba una clara continuidad con *Crisol*⁵⁴⁵. Kahn colabora en ambos periódicos en las secciones “Crítica literaria extranjera” y “Actualidad literaria en el extranjero”, donde sus aportaciones son predominantemente alemanas. También forma parte de los colaboradores del semanario *Diablo Mundo* (1934), un periódico que pretendía mantener el carácter progresista de la República, aunque se clausura a los pocos meses, presionado por la censura gubernamental tras la victoria de la derecha. Nigel Dennis señala sobre el espíritu de este semanario: “La ofensiva republicana que suponía la publicación del semanario mantenía vivo el espíritu liberal e independiente, antipartidista que había guiado *El Sol*, *Crisol* y *Luz*...”⁵⁴⁶. En *Diablo Mundo*, Kahn

⁵⁴⁴ *Crisol* nace como periódico trimestral, el 4 de abril de 1931. Entre sus firmas de colaboradores literarios estaban Azorín, Américo Castro, Corpus Barga, Díaz Plaja, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Salvador de Madariaga, Ortega, Ramón Pérez de Ayala, Fernando Vela, M.J. Kahn, etcétera. Véase: Cesar Antonio Molina, *Media siglo de Prensa literaria...*, op.cit., p. 265.

⁵⁴⁵ Mario Martín Gijón, *La patria imaginada de Máximo José Kahn. Vida y Obra de un escritor de tres Exilios*. Valencia: 2012, p. 94.

⁵⁴⁶ Nigel Dennis, *Diablo Mundo. Los intelectuales y la Segunda República. Antología*. Madrid: 1983, p. 15.

colabora en la sección “Letras francesas y alemanas”, donde reseña el segundo libro “El joven José” (1934) de la tetralogía *Joseph und seine Brüder* de Thomas Mann y *Los cuarenta días de Musa Dagb* (1933), de Franz Werfel. Todavía hay un periódico más *Hora de España* (1937-1938)⁵⁴⁷, donde el nombre de Kahn figura entre los colaboradores y redactores. Dirigido por Juan Gil-Albert en Valencia, contaba con las mejores firmas de la intelectualidad antifranquista —Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja, Rafael Dieste, Ramón Gaya y María Zambrano—, al servicio de una República que se encontraba en peligro. Fueron años difíciles para el periodismo aunque productivos para Kahn y sus compañeros literarios, años especialmente importantes que se truncaron con el estallido de la Guerra Civil que originará para muchos autores españoles un largo peregrinaje por el mundo.

En 1937, Máximo José Kahn —que con la toma del poder por los nazis había adquirido la nacionalidad española en 1933 — por sus méritos culturales y por su cercanía a la cultura sefardí es nombrado Cónsul General en Atenas, cargo que ostentará hasta 1939. A partir de ese momento, Kahn deja atrás definitivamente su actividad de mediador cultural entre España y Alemania para reencontrarse con sus orígenes judíos. Es, precisamente, en Atenas donde entra en contacto con los sefardíes de Salónica, del cual surgen varios artículos sobre la Salónica judía que se publican entre 1937 y 1938 en *Hora de España* de Valencia.

Luego, tras la caída de la República, Kahn se marcha a París donde, finalmente, se separa de su mujer Trudi que terminará en una clínica psiquiátrica de Francia. A partir de ahora se prepara para abandonar cuanto antes el continente europeo. Existe una carta suya del 2 de agosto de 1938 desde el Hotel Médicis de París a Rosa Chacel, su fiel amiga primero en España y luego en el exilio, en la que escribe: “Yo arreglo mi correspondencia de las semanas pasadas repartiendo mis cosas judías entre Suecia, Polonia y América”⁵⁴⁸. Hay poca información sobre los últimos meses de M.J. Kahn en París, ciudad que abandona tras el armisticio entre Francia y Alemania y la entrada de las tropas nazis en París y se embarca en Marsella hacia América del Sur el 15 de enero de 1941. Fue un viaje

⁵⁴⁷ Véase el excelente índice bibliográfico de Mario Martín Gijón, *La patria imaginada...*, pp. 305-338. – El autor es doctor en Filología Hispánica, becario postdoctoral de la Sorbona de París; ejerció en la Universidad de Marburgo y, actualmente es profesor en la Universidad de Extremadura con especial dedicación a los escritores del exilio republicano de 1939.

⁵⁴⁸ Jacobo Israel Garzón, “Redescubriendo a Máximo José Kahn...”. En: *Raíces*, art. cit., 1993/94, pp. 27-36. - Refiriéndonos a la Biblioteca privada de M.J. Kahn hay que añadir que sería legada a la ciudad de Toledo donde, en 2007, se realiza la exposición “Máximo José Kahn. Su vida, su obra, su biblioteca” evocada por Francisco Martín en varios artículos. Véase: Francisco García Martín, “Máximo José Kahn en Toledo”. En: *Raíces. Revista Judía de Cultura*, 17. Madrid: 2007

accidentado, de meses, pasando por Dakar, por el campo de concentración de Kashba Tadra, cruzando el Atlántico y aterrizando el 6 de agosto de 1941 en Nueva York. Allí no le dejaron bajar del avión, por ser judío de origen alemán, y le mandaron, tras muchos rodeos, a Méjico donde llegó a finales de ese mismo año⁵⁴⁹. En Méjico se reencuentra con Juan Gil-Albert, con el cual entablaría una gran amistad. Gracias al poeta alicantino, Kahn conoce a Octavio Paz y su esposa Elena Garro y a otros amigos con los que formará una red cultural en su nuevo exilio. Vive una vida estrecha desde el punto de vista económico, dado que los nazis le habían incautado su patrimonio familiar en Alemania, aunque este hecho no tenía mucha importancia para Kahn. Según Gil-Albert “Máximo [...] despreciaba el dinero como una vulgaridad que, según decía, está en el origen del envilecimiento del hombre”⁵⁵⁰.

5.1.2.1. Su faceta de autor judío – un peregrinaje permanente

Hay que tener en cuenta los orígenes sefardíes de M.J. Kahn para comprender su inquieta vida de peregrinaje permanente entre varias culturas: la alemana, su lugar de nacimiento y de la primera formación cultural; la española, su patria de adopción voluntaria, donde en Toledo redescubre sus orígenes judíos, cuya cultura se convertiría con el paso de los años en su “patria espiritual”, cuyas huellas rastrea primero en España, luego en Grecia y, en la última parte de su vida, en Suramérica.

En el exilio, su obra literaria sefardí se iba haciendo cada vez más densa y compleja. En 1942 se publica en Méjico su primera obra en español: *Apocalipsis hispánica*⁵⁵¹. El libro firmado con el pseudónimo de Medina Azara —nombre que ya había utilizado en la *La Gaceta Literaria*⁵⁵² y la *Revista de Occidente*⁵⁵³ sobre temas hispano-judaicos—, recoge precisamente sus artículos publicados años atrás en España. M.J. Kahn resalta en

⁵⁴⁹ En: Mario Martín Gijón, *La patria imaginada...*, op.cit. p. 148-151.

⁵⁵⁰ Jacobo Israel Garzón, “Redescubriendo...”, art.cit., p. 31.

⁵⁵¹ Máximo José Kahn, *Apocalipsis Hispánica*. Méjico: 1942.

⁵⁵² Medina Azara, “Sefarad, tierra de promisión I-IV”. En: *G.L.*, núm. 74, 75, 80, 86, 89 y 94, 1930.

⁵⁵³ Los estudios sobre temas hebraicos son característicos en esta época entre cierto sector de los intelectuales como también lo constata G. Díaz Plaja en su libro *Memoria de una generación destruida*. Los ensayos de Kahn y sus dos colaboradores L. Novás Calvo, Enrique Giménez Caballero aparecen entre 1930 y 1933 en la *R.O.* con el título “Monograma sobre la judería en Escopia” (vol. XXVII, núm. 81, marzo 1930, pp. 356-376). Durante esta época M.J. Kahn publica, además, cuatro artículos bajo el pseudónimo de Medina Azara: “El patriarca judío” (vol. XXIX, núm. 85, julio 1930, pp. 103-112); “Cante jondo y cantares sinagogales” (vol. XXX, núm. 88, octubre 1930, pp. 53-81); “La vida poética de un judío toledano del siglo XII” (vol. XXXIV, núm. 102, diciembre 1931, pp. 339-355) y “La cuna ibérica de los hebreos” (vol. XL, núm. 119, mayo 1933, pp. 182-198).

esos ensayos las profundas raíces que relacionan el cante jondo con el antiguo canto sinagogal, o “lo que es interpretable del alma de dos pueblos, de los españoles y de los judíos”⁵⁵⁴.

Más tarde, Kahn comienza a trabajar, junto a Juan Gil-Albert, en la traducción de las poesías de *Yehudá Haleví*⁵⁵⁵, autor del judaísmo histórico que Kahn estudió en profundidad durante su estancia en Toledo y, ya en 1931, y bajo el pseudónimo de Medina Azara, había publicado en la *Revista de Occidente* el ensayo “La vida poética de un judío toledano del siglo XII”. Según Kahn, ninguno de los muchos eruditos que habían estudiado a Yahudá Haleví se había acercado tanto a este poeta judío como otro judío, Heinrich Heine, quien le dedicó una de sus melodías hebreas. Kahn establece un interesante paralelismo entre el poeta medieval de Toledo y el romántico de Düsseldorf, cuyas obras se formaron en la tensión entre tres culturas: “[...] el espíritu de Jehudá Haleví, extendido sobre el paisaje de tres culturas: la española, la judía y la árabe [...] responde al tríptico cultural de Heine, que en vez de la cultura española, poseyó la alemana, en vez de la árabe abarcó la francesa y así mismo la judía”. Como se puede deducir, esta tensión entre tres culturas común a Haleví y Heine fue también experimentada por el propio Kahn, quien igualmente había abandonado su “cultura-cuna” a raíz de la llegada al poder del nacionalsocialismo⁵⁵⁶. Años más tarde, ya en el exilio, Kahn traduce la obra de Max Brod *Heinrich Heine* impulsado por el sentimiento de Haleví de sentirse extranjero, en el que supo ver que “la carencia de morada era la condición indispensable para la búsqueda entre dos tierras y dos patrias”⁵⁵⁷.

La vida de Kahn toma más y más el cariz de un peregrinaje constante. En compañía de su amigo Gil-Albert y con los gastos del viaje pagados por Elisabeth Schulenburg, su eterna amiga sevillana, viaja en 1943 por Colombia, Perú —donde en Lima da una conferencia ante 200 personas—, Bolivia y Brasil, su siguiente alto en el camino. El cansancio de su peregrinaje en común se refleja en el poema “Los viajeros”, de Juan Gil-Albert, dedicado a Máximo José Kahn: “Viajar es ir muriéndose lentamente / pasando como en ascuas sobre la triunfante melancolía / e ir abandonando lo más inaprensible de

⁵⁵⁴ Jacobo Israel Garzón, “Redescubriendo a Máximo...”, art. cit., p. 31.

⁵⁵⁵ Juan Gil-Albert / Máximo José Kahn, *Yehudá Haleví*. Méjico: 1943.

⁵⁵⁶ Mario Martín Gijón, *La patria imaginada...*, op.cit., p. 165.

⁵⁵⁷ Leonardo Senkman (2000), “Máximo José Kahn: De escritor sefardí del exilio a escritor del desastre judío”. En: David Schidlowsky, Olaf Gaudig y Peter Veit (eds), *Zwischen Literatur und Philosophie. Suche nach dem Menschlichen*. Berlín: 2000, pp. 221-239.

nuestras tristezas / en estos lánguidos parajes que nos ignoran”⁵⁵⁸. Río de Janeiro le entusiasma. En una carta del 4 de septiembre de 1943 escribe a Rosa Chacel:

Río me ha hecho una impresión arrebatadora. Conste que estoy como quien estuvo pretendiendo a una mujer en vano durante muchos años. Todos los sufrimientos por la realización —y los vuestros incluidos— doran ahora, aparte de todo lo demás, la casa del hijo pródigo.⁵⁵⁹

Da la impresión como si cada estancia prolongada le animara a dedicarse más profundamente al trabajo, como si se tratara de una terapia. La consecuencia es siempre un nuevo libro, “una nueva vida”, para citar sus propias palabras en boca de Rosa Chacel, “como si sus obras fuesen sus vidas”⁵⁶⁰. En Río, a las pocas semanas de su llegada, empieza a revisar su novela *Año de Noches*, tal y como describe en una carta a Rosa Chacel:

Hacemos vida conventual. Elisabeth [von der Schulenburg] comprende mis ganas de reanudar mi vida de trabajo. [...] Hoy por hoy, lo más precioso de todo me parece ser la tranquila vida de casa entre monte y mar. He empezado a copiar *Año de noches* corrigiéndolo, modificándolo. [...] Tengo la impresión de haber llegado en este instante de Europa. [...] La salida de México me ha librado de muchas molestias, me siento aquí tan libre que empiezo a creer en la libertad.⁵⁶¹

Año de Noches es publicado en septiembre de 1943 por la Editorial Imán de Buenos Aires, cuyo editor, Samuel Kaplan, argentino de origen judío, está casado con la hija de Valle Inclán, M^a Beatriz del Valle-Inclán. Es precisamente para esta editorial para la que entre 1943 y 1946 Kahn traduce del alemán al español las obras *Nietzsche y los judíos*, de Richard M. Lonsbach⁵⁶², *Heinrich Heine*, de Max Brod⁵⁶³ y *Moisés*, de Martín Buber⁵⁶⁴. Las editoriales y revistas de habla española de Buenos Aires formaron —al igual que en otras ciudades de Suramérica, España y Alemania— una red cultural importante para el grupo de intelectuales españoles en exilio, entre los que se encontraban, entre otros, Rafael Alberti, María Teresa León y el propio M.J. Kahn. El fenómeno de las redes culturales de los españoles exiliados a raíz de la Guerra Civil Española merecería una investigación a fondo que dejamos para futuros investigadores por el reducido espacio de nuestro trabajo.

⁵⁵⁸ Juan Gil-Albert, “Navegando por el Pacífico, desde Manzanillo (México) a Buenaventura (Colombia)”. En: *Obra Poética Completa*, vol.1, Valencia: 1981.

⁵⁵⁹ Jacobo Israel Garzón, “Redescubriendo a Máximo...”, art.cit., p. 32.

⁵⁶⁰ Rosa Chacel, “Una palabra de Adios...”, art. cit., p. 40.

⁵⁶¹ Jacobo Israel Garzón, “Redescubriendo...”, art. cit., p. 32.

⁵⁶² Richard M. Lonsbach, *Nietzsche y los judíos*. Traducido del alemán por M.J. Kahn, Buenos Aires: 1944.

⁵⁶³ Max Brod, *Heinrich Heine*. Trad. del alemán por M.J. Kahn. Buenos Aires: 1945.

⁵⁶⁴ Martin Buber, *Moisés*. Trad. del alemán de M.J. Kahn. Buenos Aires: 1946.

La novela *Año de Noches* está dedicada a Rosa Chacel y reseñada por la revista *Davar* de Buenos Aires⁵⁶⁵. En la solapa del libro la obra se presenta como la primera novela del autor de “peculiar personalidad”. Escribe Jacobo Israel Garzón:

Su formación filosófica y estética hacen de este libro una obra singular, no tanto por lo que supone en sí como novedad literaria sino por lo que en ella se expresa de entrañable a través de un estilo vivo e inmediato que nos revela a su autor como un novelista de gran fuerza poética y originalidad en la manera de proceder ante los temas eternos.⁵⁶⁶

La novela narra la historia de un extraño joven judío a través de trescientas sesenta y cinco noches y otras tantas oraciones. Las críticas son buenas, sobre todo en los círculos judíos, como se refleja en la crítica literaria de Samuel Eichelbaum:

Máximo Kahn no hace sino escuchar y descifrar las voces eternas de judaísmo y arder en todos sus fuegos. Pertenece a una jerarquía de escritores que se da escasamente, aun en los medios de más sedimentada cultura: la de los que penetran en las profundidades del alma de los pueblos y extraen de ella el misterioso sentido de la historia.⁵⁶⁷

Al término de la II Guerra Mundial y tras conocerse la dimensión de la tragedia de los judíos europeos, Kahn inicia un proceso de análisis de la antítesis entre lo judío y lo nazi. Es un proceso que le llevará en 1945 a elaborar un libro singular, *La Contra-Inquisición* con el subtítulo *Capítulos para la historia de nuestras cenizas*. Empieza su libro con un poema: “Aún los que no se detienen a llorar / se ahogarían en lágrimas / si se les hubiera dejado el tiempo para llorar / a aquellos otros / a los que no les quedó ni esto...”⁵⁶⁸. *La Contra-Inquisición*⁵⁶⁹ marca la separación total de Kahn respecto a la cultura alemana, en la que se había formado. Con este libro, Kahn corta los vínculos con sus antiguos amigos alemanes y no volverá a publicar en su lengua nativa excepto en contadas ocasiones. También se distancia poco a poco de sus amigos españoles en el exilio para introducirse cada vez más en la intelectualidad judío-argentina interesándose por la mística judía. Enseña en el Instituto de Estudios Superiores de la “Sociedad Hebraica Argentina”, donde da cursos de “Historia de los judíos de España” y “Historia de la mística judía”⁵⁷⁰, publicando, al mismo tiempo, artículos sobre temas hebraicos.

⁵⁶⁵ “Máximo José Kahn, *Año de Noches*. En: Revista *Davar*, núm. 12. Buenos Aires: 1943. Véase también: “Homenaje a la memoria de Máximo José Kahn”. Revista *Davar*, núm. 53. Buenos Aires: 1953.

⁵⁶⁶ Jacobo Israel Garzón, art.cit., p. 33.

⁵⁶⁷ *Ibíd.*, p. 33.

⁵⁶⁸ Máximo José Kahn, *La Contra-Inquisición – Capítulos para la historia de nuestras cenizas*. Buenos Aires: 1946, p. 15. Véase: Mario Martín Gijón, *La patria imaginada...*, op.cit., pp. 197-221.

⁵⁶⁹ Significa la *Contra-Inquisición* de los germanoateístas, título contrapuesto a la *Inquisición* de los hispanocatólicos.

⁵⁷⁰ Sus estudios sobre la influencia hebrea en la cultura española datan de su etapa toledana en la que investigó en los archivos del legado judío de Toledo.

En 1950 Kahn escribe su última novela, *Efraín de Atenas*⁵⁷¹, un libro simbolista de carácter autobiográfico que se desarrolla entre Grecia, Francia y España —etapas importantes en su largo peregrinaje— y que es editado en Buenos Aires por la editorial de Santiago Rueda en mayo del mismo año. En los últimos años de su vida, que fueron de absoluta soledad, Kahn intenta hacer un balance del holocausto judío. Sus reflexiones se recogen en el ensayo de Leonardo Senkmann, “Máximo José Kahn: de escritor sefardí del exilio a escritor del desastre judío”⁵⁷².

Su última obra, *Arte y Torá*, subtitulada “Exterior e interior del judaísmo”, es inédita y es una profunda reflexión sobre la justificación de la prohibición de crear imágenes artísticas, su visión sobre el porvenir del judaísmo, su lamento sobre el Holocausto, deplorando que “toda la cultura y civilización alemana”, la “acción de poetas, pensadores y músicos” se hubiera rebajado al nivel de los “hunos”, y, finalmente, el análisis de la situación del pueblo judío a raíz de la fundación del Estado de Israel que plantará la obligación de tomar las armas aunque, según Kahn, no es posible “orar y, al mismo tiempo, vestir armas”⁵⁷³. Sobre su obra póstuma, *Arte y Torá*, hay una nota del propio Kahn enviada desde Ecuador a Rosa Chacel en febrero de 1953 “Trabajo día y noche. [...] Tengo la impresión de haber hecho un libro bueno, no muy grande, apenas 300 páginas, pero denso. ¿Editor? Ya veremos. Con mi fragilidad —única alusión a su ya precaria salud— la búsqueda que se impone me asusta más que nunca”⁵⁷⁴.

Máximo José Kahn muere el 20 de julio de 1953 de un infarto. Su última conferencia sobre “Lo judío en el Quijote” fue un acto bicultural pronunciado en la Sociedad Hebreaica —según Martín Gijón— un “hecho significativo en cuanto a la compleja y única síntesis entre judaísmo y exilio republicano que Máximo José Kahn mantuvo hasta el final de sus días. A su muerte, sus amigos destacan la profunda calidad humana de M.J. Kahn, como se puede apreciar en una carta de Juan Gil-Albert a Concha de Albornoz:

Era un ser profundo y extraño del que no supimos nunca bien cuál era su verdad: a veces parecía un erótico sin condiciones, otras un sacerdote sin culto. No olvidaré la sonrisa de sus ojos por los que pasaba siempre algo de aristocrático y bonachón. En fin, uno más que labra el camino que habremos

⁵⁷¹ Máximo José Kahn, *Efraín de Atenas*. Buenos Aires: 1950.

⁵⁷² Leonardo Senkmann, “Máximo José Kahn: de escritor sefardí del exilio a escritor del desastre judío”. En: David Schidlowsky (ed.), *Zwischen Literatur und Philosophie - Suche nach dem Menschlichen. Hispamérica*, XXXIII, núm. 97. Maryland: 2004, p. 221.

⁵⁷³ Véase: Mario Martín Gijón, “El porvenir del judaísmo. *Arte y Torá*. En: *La patria imaginada...*, op.cit., pp. 242-295, aquí: p. 283.

⁵⁷⁴ Máximo José Kahn, *La Contra-Inquisición...*, op.cit., p. 35. Véase también: Ana Rodríguez Fischer (ed.), *Cartas a Rosas Chacel*. Madrid: 1992, p. 68.

de recorrer por cuenta propia si es que no lo vamos recorriendo ya desde que se hace en nosotros la conciencia del vivir.⁵⁷⁵

Y Rosa Chacel, su amiga incondicional, comenta en su artículo necrológico: “Una palabra de adiós. Máximo José Kahn (1897-1953)” en la revista *Sur* de Buenos Aires:

[...] He dicho que Máximo Kahn era un ser lleno de piedad, [...] la que Max Scheler llama ‘piedad en la alegría’, la piedad por lo que hay en los otros seres de vivo, de valioso, la vocación decidida de contribuir a la sonrisa del otro. [...] Kahn no era previsor ni tenía una idea muy clara del orden que deben seguir las cosas, pero tenía, como no he conocido igual, el ‘sentimiento del otro’. La compañía de Máximo Kahn era compañía. Y podía acompañar a cualquiera en la solución de un problema necesario, pero mientras tanto, mientras la vida práctica se desenvolvía, exigiendo una atención penosa, su piedad se ejercitaba en crear momentos salvadores, en sacar al otro del fango, de la marisma del tedio.⁵⁷⁶

Hasta para sus amigos más íntimos, M.J. Kahn era un ser contradictorio, misterioso e imprevisible que ocultó durante años la grave enfermedad de su corazón, consumiendo, según Gil-Albert, su salud y sus horas de escritor en el más estricto silencio. Sin embargo, gozó de una estima especial entre un gran número de amigos españoles por su gran calidad literaria, su biculturalidad natural y su enorme capacidad humana —lo que Rosa Chacel llamaría su “sentido del otro”—. “Si el amor se pudiese acumular en los bancos, Máximo Kahn sería el mayor capitalista que ha existido...”, fueron “las palabras de adiós” de Rosa Chacel a su muerte, inesperada para sus amigos, aunque presentida ya meses antes por el propio M.J. Kahn.

De su amplia biografía nos ha interesado, sobre todo, su paso por España y su intensa labor literaria como escritor, traductor y crítico literario. Máximo José Kahn era un mediador importante “entre culturas”, a las que supo transmitir a lo largo de su vida la imagen de su propia cultura. Sus esfuerzos para dar a conocer en España gran parte de la literatura alemana de entreguerras ya ha quedado patente en el capítulo anterior sobre el papel mediador de la prensa española. También hemos mencionado su colaboración constante con varias revistas alemanas, sus traducciones de obras alemanas al español y viceversa hasta encontrarse con sus más profundas raíces religiosas en la última etapa de su vida, la del exilio.

Su compleja personalidad cultural y humana sigue despertando interés hoy en día. Últimamente existen nuevas investigaciones sobre Máximo José Kahn Nussbaum, el estudio monográfico de Mario Martín Gijón *La patria imaginada de Máximo José Kahn* –

⁵⁷⁵ Jacobo Israel Garzón, “Redescubriendo a ...”, art.cit., p. 26.

⁵⁷⁶ Rosa Chacel, “Una palabra de adiós. Máximo José Kahn (1897-1953)”. En: Revista *Sur*, N° 224, Buenos Aires: 1953. Reeditado en: Rosa Chacel, *O.C.* – Artículos I, vol. VIII. Valladolid: 1993, pp. 495-501.

Vida y obra de un escritor de tres exilios (2012), con la que el autor recupera la figura del “desconocido autor judío alemán”, o los trabajos de Leonardo Senkman y David Schidlovsky, citados, todos ellos, en líneas anteriores. Otras informaciones importantes para la transferencia cultural hispano-alemana podrían surgir del “Fondo Máximo José Kahn”, ubicado desde diciembre de 2006 en la Biblioteca Pública de Castilla-La Mancha (Toledo) donde se conservan, además de sus cuadernos personales de apuntes y poemas, 900 volúmenes de literatura alemana y española —los últimos con dedicatoria autógrafa, como por ejemplo, de Francisco Ayala, Guillermo Torre, Ramón Gómez de la Serna. Esta muestra será, sin duda, de interés para futuros trabajos de investigación sobre la mediación cultural hispano-alemana de Máximo José Kahn.

5.2. Ernesto Giménez Caballero (1899-1988)

Ya hemos visto con anterioridad la estrecha relación cultural existente entre Ernesto Giménez Caballero y Máximo José Kahn. Aunque muy opuestos en sus inclinaciones políticas, ambos formarán parte de una red cultural perfectamente diseñada y aprovechada, a través de sus respectivas colaboraciones tanto en la prensa cultural española como en la alemana. El polifacético Ernesto Giménez Caballero fundó *La Gaceta Literaria* (1927-1932), el órgano más importante de la vanguardia española, en el que colaboraron las mejores firmas tanto de derechas como de izquierdas y “sin cuya lectura es sencillamente inexplicable la historia del arte nuevo”⁵⁷⁷. Ernesto Giménez Caballero, profesor universitario, escritor, periodista y cartelista literario, fue uno de los primeros intelectuales españoles en abrazar abiertamente las ideas fascistas, razón por la que nos hemos visto empujados a indagar en su itinerario biográfico, para poder discernir entre su interés inicial por la cultura alemana, su coqueteo con los nacionalsocialistas, su posterior inclinación manifiesta por el fascismo italiano de Mussolini y, sobre todo, su dedicación a la cultura literaria durante toda su vida.

⁵⁷⁷ José-Carlos Mainer, “Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad”. En: *Ernesto Giménez Caballero – Casticismo. Nacionalismo y Vanguardia*. Madrid: 2005.

5.2.1. Origen y formación

Giménez Caballero nace en Madrid en 1899 en “un hogar muy modesto —según sus propias palabras— y en pleno barrio de La Latina”⁵⁷⁸, siendo el mayor de cuatro hermanos. En una nota biográfica Giménez Caballero escribe sobre su infancia:

Pasaba yo todos mis veranos infantiles en la provincia de Toledo, mi verdadera provincia familiar. [...] Mi abuelo era uno de los más importantes huertanos de Talavera. Y para trabajar el gran fruto de exportación estival a Inglaterra —la ciruela claudia— mi abuelo traía omniestivalmente cuadrillas de huertanos auténticos de Murcia.⁵⁷⁹

Sus padres le educan en un ambiente religioso: “Mi madre me ofrendaba a una Virgen —negra y blanca— con palomas...”⁵⁸⁰ y a los cinco años ingresa en el Colegio de las Monjas de San Vicente de Paúl, donde recibe sus primeras enseñanzas⁵⁸¹. La religión, según el propio Giménez Caballero, tiene un papel importante en su familia a la que, como en cualquier familia española de esa época, el padre deja en manos de su mujer. Lo expresa en una carta de 1930: “Acepto la religión católica no sólo porque objetivamente la crea superior a otras, sino porque además forma parte de mi herencia”⁵⁸². Douglas W. Foard escribe sobre la herencia cultural de Giménez Caballero en un estudio histórico-político, que trata del Nacionalismo Cultural Hispánico en el siglo XX:

Esta aserción de un catolicismo cultural más que dogmático es significativa, porque el problema religioso iba a predominar de modo preeminente en los eventos que llevarían a la guerra civil en España. Si esta aserción es una atenta reflexión en la creencia profesada por Giménez Caballero, debe concluirse que otros factores, y no el dogmatismo, religiosos le llevarían al campo de los enemigos de la II República.⁵⁸³

⁵⁷⁸ Gómez de la Serna, *Pombo*. Barcelona: 1941, p. 328. Para poder comprender la a veces contradictoria personalidad de Ernesto Giménez Caballero y su obra hemos recogido sus datos biográficos en varias obras: Lucy Tandy, *Giménez Caballero y ‘La Gaceta Literaria’* [o la Generación del 27], memoria de licenciatura, 1932. Madrid: 1977, pp. 23-35. (Lucy Tandy vivió a principios de los años treinta una temporada en casa de Giménez Caballero de Madrid, lo que le proporcionó una información biográfica considerable.); Miguel Angel Hernando Fernández, *La Gaceta Literaria (1927-1932) – Biografía y Valoración*. Valladolid: 1974; Miguel Angel Hernando Fernández, *Prosa vanguardista...*, op. cit., Madrid: 1975, pp. 97-120. Giménez Caballero escribió su propia biografía en *Trabalenguas sobre España* (1931) y *Ensayo sobre mi mismo* (1931), de donde se han tomado varias citas. Sobre su obra y su labor periodística véase: Nigel Dennis, “El inquieto (e inquietante) Ernesto Giménez Caballero”, prólogo para su edición de Enrique Giménez Caballero, *Visitas literarias: (1925-1928)*, Valencia: 1995, pp. 11-57; Nigel Dennis, “Ernesto Giménez Caballero y la modernidad cultural en España”. En: *Creadores del arte nuevo*. Madrid: 2002, pp. 273-293; José Bergamín, *Teatro de Vanguardia*. Valencia: 2004; José-Carlos Mainer, “Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad”. En: *Ernesto Giménez Caballero, Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia*. (Antología, 1927-1935). Madrid: 2005.

⁵⁷⁹ “El Belén de Salzillo en Murcia”. En: *La Gaceta Literaria*, 1934, pp. 41-42.

⁵⁸⁰ *Madrid nuestro*, Madrid: 1944, pp. 25-29.

⁵⁸¹ Lucy Tandy, op.cit., 1977, p. 24.

⁵⁸² Lucy Tandy, op.cit., p. 8-9.

⁵⁸³ Douglas W. Foard, *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta)*, Madrid: 1975, p.19.

El tema de la fe católica como expresión espiritual de la cultura europea sería tratado por Giménez Caballero en varios ensayos⁵⁸⁴ y obras⁵⁸⁵ de los años treinta.

A los diez años Giménez Caballero es matriculado por sus padres en el Instituto de “San Isidro”, un centro de segunda enseñanza de los jesuitas. Alterna los estudios con el aprendizaje de tipógrafo en la Escuela de Artes Gráficas, tal y como quería su padre, propietario de una industria gráfica y papelera, para encauzarle hacia un trabajo más práctico. Pero el joven Ernesto tiene pasión por la lectura —inclinación que no puede satisfacer en su familia— por lo que ansía desde su niñez poseer un día una gran biblioteca, que encuentra, en primer lugar, en el Instituto a donde acude diariamente para devorar libros sin orientación alguna. Sin embargo, y como él mismo confesará sobre la elección de los primeros volúmenes que descubre en aquella biblioteca: “No supieron encauzar un temperamento literario como el mío y tuve que luchar entre lágrimas de impotencia y esfuerzo, por formarme”⁵⁸⁶. Luego, en sus veraneos en El Escorial encontrará otra biblioteca para su formación literaria:

Al final del Bachillerato pasé unos veranos en el Escorial. Mi refugio cotidiano era la biblioteca cenobítica del Monasterio. Yo no sabía bien qué leer. Leía enormes libros de época, sin temor a los tropezones latinos. Lo que me atraía era el silencio de aquella paz.⁵⁸⁷

De todos modos, tiene que esperar a su estancia en Estrasburgo para poder leer ordenadamente aquello que más le atraía.

Pese a la oposición de su padre, en 1916 Giménez Caballero ingresa en la Universidad Central de Madrid, donde estudia Filosofía y Letras. A pesar de las presiones de un ambiente poco dado a las letras —su padre intentaba guiarlo hacia la ingeniería industrial mientras que su abuelo prefería que fuese ingeniero agrónomo para atender sus negocios de fruta— él continúa con sus estudios que describe desde la distancia temporal como “ni felices ni amargos, sólo ansiosos, febriles y desordenados”⁵⁸⁸. Y “desordenadamente” se matricula, al mismo tiempo, en la Facultad de Derecho, aunque estos estudios no llega a finalizarlos. También estudia varios idiomas: el francés y el latín en el Instituto, griego, hebreo, árabe, sánscrito, inglés y alemán en la Universidad.

⁵⁸⁴ Ernesto Giménez Caballero, “Judaísmo, catolicismo, laicismo”. En: *La Gaceta Literaria*, 1-X-1931, p. 11.

⁵⁸⁵ Ernesto Giménez Caballero, *La nueva catolicidad. Teoría General sobre el fascismo en Europa y en España*. Madrid: 1933.

⁵⁸⁶ “Confesiones, Ilusiones”. En: *El Robinsón Literario de España*, núm. VI, 15-II-1932, p. 13.

⁵⁸⁷ *Ibíd.*

⁵⁸⁸ Ernesto Giménez Caballero, carta a Douglas W. Foard (26-III-1971), en la que Giménez Caballero habla sobre la ambigüedad de sus creencias políticas estudiantiles, diciendo que “liberalismo y socialismo eran entonces sinónimo para mí”. En: Douglas W. Foard, *Ernesto Giménez Caballero...*, op.cit., p. 41.

Tiene la suerte de encontrarse con los mejores profesores universitarios de aquella época, unos verdaderos pesos pesados: los filósofos José Ortega y Gasset y Manuel García Morente, los filólogos Menéndez Pidal y Américo Castro —su mentor y amigo durante los próximos años— así como Julián Besteiro y Andrés Ovejero, que le arrastran momentáneamente a reunirse con el partido socialista⁵⁸⁹. También tiene compañeros de estudio de renombre: el futuro filósofo y sacerdote Xavier Zubiri, el historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari y el filólogo Dámaso Alonso.

Su trabajo de licenciatura versa sobre Séneca; entre los miembros del tribunal Giménez Caballero recuerda a Ortega y Gasset, Manuel García Morente y Bartolomé Cossío. Tan pronto acaba su licenciatura cursa las asignaturas de doctorado, aunque, por adversidades de la vida, es mucho más tarde, en 1944, cuando presenta su tesis doctoral sobre crítica de la Literatura Española⁵⁹⁰ que sería aprobada por Dámaso Alonso entre otros.

En 1919 Giménez Caballero está a punto de marcharse como lector a la Universidad de Columbia, pero es rechazado por ser demasiado joven. Américo Castro es quien le orienta hacia su próxima etapa, el lectorado de Estrasburgo. Le presenta al hispanista Eugen Köhler (1887)⁵⁹¹ y Giménez Caballero es contratado como lector de Lengua y Literatura española para el curso 1920-1921 en la Universidad de Estrasburgo. Escribe sobre su nuevo destino “en el corazón de Europa”⁵⁹²:

Acudí a esta ciudad renana embriagado de germanismo y de misticismo ario. Era la época en que las corrientes europeístas [...] habían adquirido en mi país una fiebre casi grotesca. [...] Inútil es decir que toda mi ilusión en Estrasburgo fue la de adquirir un temple ario, acostumbrarme a la cerveza...⁵⁹³

Aquella primera estancia en Estrasburgo es decisiva y le deja una profunda huella. Lee todo lo que llega a sus manos para calmar su insaciable curiosidad y viaja constantemente por Europa, lo que le proporciona un punto de referencia que le permite juzgar con conocimiento de causa la realidad española, desarrollando, a la vez, sus primeras nociones

⁵⁸⁹ Sus actividades liberal-socialistas se redujeron a algunos discursos, artículos en una publicación de la Universidad y la organización del primer grupo socialista de veintitrés estudiantes en la Casa del Pueblo. Véase: Enrique Giménez Caballero, “Los nuevos universitarios españoles”, *La Gaceta Literaria* (15-V-1930).

⁵⁹⁰ Ernesto Giménez Caballero, *Lengua y Literatura de la Hispanidad*, tomo III. Madrid: 1953.

⁵⁹¹ Alsaciano, estudió la literatura española e italiana. Fue catedrático de español en la Universidad de Estrasburgo. Estudió especialmente el teatro del Siglo de Oro e hizo una edición crítica de *El perro del hortelano* de Lope de Vega (Paris: Les Belles Letres – Publications de la Faculté des Lettres de l’Université de Strasbourg, 1951). Realizó una *Antología de la literatura española de la Edad Media (1140-1500)*, París: 1970.

⁵⁹² Ernesto Giménez Caballero, *La Europa de Estrasburgo – Visión española del problema europeo..* Madrid: 1950, pp. 10-11.

⁵⁹³ Ernesto Giménez Caballero, *Trabalenguas sobre España*. Madrid: 1931, p. 349.

teóricas sobre la identidad histórica y cultural de España. Los viajes despiertan, además, su vocación periodística.

Tras su primer curso como profesor tiene que interrumpir sus clases sobre la Edad de Oro, para cumplir en Madrid unos meses de servicio militar. Meses que se convierten en dos años y que los pasa como combatiente de Infantería tras el desastre de Annual en Marruecos. Antes de volver a Estrasburgo autoedita lo que será, según José-Carlos Mainer “el mejor libro sobre la guerra de Marruecos”⁵⁹⁴, sus *Notas Marruecas de un soldado* (1923), una dura crítica a las fuerzas armadas, que significará, por el lado positivo, su bautismo literario como escritor⁵⁹⁵ y, por el negativo, su encarcelamiento. El autor es procesado por difamación con una pena de cárcel de dieciocho años, que será conmutada más tarde.

Es importante subrayar que la visión política de Giménez Caballero cambia tras su experiencia marroquí y el nacionalismo que experimenta a su regreso a Madrid contradice algunos de los preceptos fundamentales del credo socialista vivido con anterioridad. Douglas Foard lo analiza así: “Su particular visión del nacionalismo le condujo al convencimiento de que España estaba en peligro y que los ex combatientes marroquíes tenían la misión fraterna de iniciar un movimiento salvador”⁵⁹⁶. Con la alteración de sus percepciones políticas por la guerra marroquí, se prepara indirectamente el camino hacia el fascismo como el propio autor relataría años más tarde en su “Ensayo sobre mí mismo”⁵⁹⁷.

En 1923, Giménez Caballero sale de la prisión por mediación de Américo Castro y, tras el golpe de estado del General Primo de Rivera, vuelve a Estrasburgo, esta vez en “misión patriótica para lograr la levadura el ‘fermento’ europeo que pudiera rejuvenecer a España”⁵⁹⁸. Entre 1923 y 1924 manda sus primeros artículos “Desde Utrecht”, “Desde Amsterdam”, “Desde Basilea” al periódico madrileño *La Libertad*⁵⁹⁹ y escribe su segundo libro, *El fermento*⁶⁰⁰, una novela autobiográfica acerca de sus experiencias europeizantes. Douglas Foard escribe sobre la “misión patriótica” de Ernesto Giménez Caballero para modernizar España:

⁵⁹⁴ José-Carlos Mainer, “Ernesto Giménez Caballero...”, prólogo.cit., p. XV.

⁵⁹⁵ Sin embargo, Giménez Caballero habla de algunos de sus artículos anteriores a sus *Notas Marruecas...* que se publicaron en la *Revista de Filosofía y Letras*, así como del soneto “El Siglo de Oro”, que con sólo quince años había publicado en *Blanco y Negro*.

⁵⁹⁶ Douglas W. Foard, *Ernesto Giménez Caballero...*, op. cit., p. 56.

⁵⁹⁷ Ernesto Giménez Caballero, “Ensayo sobre mí mismo”. Oklahoma: 1931, pp. 6-8.

⁵⁹⁸ Curcio Malaparte, *En torno al casticismo de Italia*. Introducción y traducción de: Enrique Giménez Caballero. Madrid: Rafael Carro Reggio, 1929.

⁵⁹⁹ Véase los datos sobre la colaboración periodística de Giménez Caballero en: María Luisa López-Vidriero, *Bibliografía de E. Giménez Caballero*. Madrid: 1982, pp. 1-2.

⁶⁰⁰ Manuscrito desaparecido de su casa durante la guerra civil.

[...] Él pensaba que si cruzó los Pirineos reverencialmente fue porque se hallaba convencido de que su nación se encontraba en retraso ante sus vecinos europeos y que el futuro de España sólo podía asegurarse abandonando su aislamiento cultural y absorbiendo aquellas ideas e instituciones que habían logrado la supremacía de la Europa nórdica sobre su país.⁶⁰¹

También es probable que Giménez Caballero adoptara la predisposición a la cultura europea para “europeizar España” de su maestro, Ortega y Gasset, que igualmente había fundado la *Revista de Occidente* en 1923 con el convencimiento de que España, durante demasiado tiempo, había estado ignorante y desinteresada de los avances más fundamentales de la cultura occidental y ahora la necesidad de europeización sería una verdad adquirida⁶⁰².

Sin embargo, durante su segunda estancia en Estrasburgo, Giménez Caballero muestra un desencanto por el pensamiento europeo y germánico en especial⁶⁰³. En ese momento de reorientación, Giménez Caballero conoce a la que iba a ser su mujer, Edith Sironi Negri, miembro de una familia aristocrática milanesa, con la que se casará en Madrid en mayo de 1925. Sigue colaborando con *La Libertad* y *El Sol*, donde firma como redactor cultural sus famosas “Visitas literarias”⁶⁰⁴ —según Mainer— “un conjunto de entrevistas significativas de la inteligencia liberal española del momento, para proponer [...] una nacionalización de la tradición liberal”⁶⁰⁵. También firma artículos en la *Revista de las Españas*, órgano oficial entre 1926 y 1936 de la Unión Iberoamericana —donde lleva la redacción de la sección de reseñas “Revista literaria ibérica”— y escribe críticas literarias para la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset. Su ajetreado trabajo periodístico representará durante estos años, según Nigel Dennis, la “pre-historia”⁶⁰⁶ de *La Gaceta Literaria*, y los preparativos para su fundación en 1927.

5.2.2. Preámbulo para la fundación de un periódico literario

En 1926 Giménez Caballero es colaborador de *El Sol* y la *Revista de Occidente*, pertenece, por lo tanto, al círculo orteguiano, “a la ‘minoría selecta’ del más selecto de los

⁶⁰¹ Douglas W. Foard, op. cit., p. 60.

⁶⁰² Rafael Pérez de la Dehesa, *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*. Madrid: 1966, p. 163.

⁶⁰³ Ernesto Giménez Caballero, *La Europa de Estrasburgo. Visión española del problema de Europa*. Madrid: 1950.

⁶⁰⁴ Véase: Nigel Dennis, “El inquieto (e inquietante) Ernesto Giménez Caballero”, prólogo cit. a su edición de Ernesto Giménez Caballero, *Visitas literarias de España (1925-1928)*, que son unas entrevistas a escritores como Baroja, Azorín, Gómez de la Serna, ensayistas (Maeztu, Zulueta), historiadores (Menéndez Pidal), científicos, pintores, pedagogos y instituciones como la Universidad Central o el Centro de Estudios Históricos.

⁶⁰⁵ José-Carlos Mainer, “Ernesto Giménez Caballero...”, prólogo cit., p. XXXV.

⁶⁰⁶ Nigel Dennis, “El inquieto...”, art. cit. p. 44.

intelectuales, en contacto con las últimas novedades continentales, que actúa de hecho como una de las principales vías de introducción de las vanguardias artísticas en España”⁶⁰⁷. Entre 1925 y 1927 escribe incontables reseñas sobre novedades literarias (novela, poesía, teatro), sobre temas científicos (medicina, biología, física), temas históricos (mitología, historia, religión) y temas filosóficos, pedagógicos y filológicos publicadas en *El Sol*, de Urgoiti. Firma con el seudónimo Gecé, —abreviatura sacada de las siglas de sus apellidos— estas reseñas que se coleccionaron y se publicaron en 1927 bajo el título de *Carteles*⁶⁰⁸ (véase: anexo V) en la Editorial Espasa-Calpe del empresario Urgoiti. Con ellas Giménez Caballero quiso hacer una crítica nueva, distinta de la crítica tradicional de su época. Sus reseñas aparecen en forma de piezas musicales, de diálogos dramatizados, de cartas personales a los autores de los libros, y muchas veces no habla más que mínimamente del libro que tiene sobre las mesa⁶⁰⁹. En la segunda parte de su libro *Carteles* —al estilo de los cubistas, que él llama “post-expresionismo”— el escritor combina texto e imagen: por un lado hay apuntes de tipo bibliográfico-crítico y por otro lado representaciones pictóricas de libros concretos, carteles y collages que él mismo crea. Luego hará una nueva serie de carteles, más de treinta, sobre sus contemporáneos y maestros mayores que se exponen en las Galerías Dalmau de Barcelona (1928) y medio siglo después en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (1986).

La Gaceta – ‘marca registrada’ de la generación del 27

En 1927 y con sólo 26 años, Giménez Caballero funda junto con Guillermo de Torre *La Gaceta Literaria*. Joaquín González Muela escribe sobre la importancia de este periódico desde la distancia histórica:

Algunos estudiosos españoles de ese período creyeron que el papel de *La Gaceta* promoviendo la vanguardia literaria fue tan decisivo que se ha llegado a hablar de “la generación del 27”, adoptando la fecha de la aparición inicial de la revista como una marca registrada en las letras españolas.⁶¹⁰

⁶⁰⁷ Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la Vanguardia y el Fascismo*. Valencia: 2001, p. 72.

⁶⁰⁸ *Carteles* (1927), el segundo tomo de Ernesto Giménez Caballero, lleva como subtítulo “Feria de muestras hacia el porvenir”. Con este libro Giménez Caballero pretendía plasmar, a modo de síntesis visual, una crítica literaria donde se unieron la letra y la imagen, con el propósito de vender explicativamente la nueva literatura española. Véase: Nigel Dennis, “De la palabra a la imagen: la crítica literaria de Ernesto Giménez Caballero, cartelista”. En: *El universo creador de 1927. Literatura, pintura, música y cine*. Málaga: Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996, pp. 363-377; Antonio Espina, “Los carteles de Gecé”. En: *La Gaceta Literaria*, núm. 28 (15-I-1928).

⁶⁰⁹ Nigel Dennis, “Ernesto Giménez Caballero...”, art. cit., p. 257.

⁶¹⁰ Joaquín González Muela, *La Generación poética de 1927*. Madrid: 1974.

La fundación de *La Gaceta Literaria* fue elogiada por Ortega y Gasset con su famoso ensayo “Sobre un periódico de las letras” (véase: 4.3.1.) y supuso, como apunta José-Carlos Mainer, “la realización práctica del programa de las ‘Visitas’ (literarias) y un control de su apoyo a la literatura nacional mucho más eficaz y complejo [...]”⁶¹¹, para superar convencionalismos con el combativo espíritu juvenil europeo de esta época⁶¹². Durante los primeros dos años de su existencia los mejores escritores colaboran en la confección de la *G.L.* Por otro lado, el hiperactivo Giménez Caballero edita libros, organiza banquetes para escritores y artistas del exterior, promueve exposiciones de libros y manuscritos, como la exposición “El libro alemán en España” mencionada anteriormente, contribuye a un congreso internacional de prensa literaria y de cine vanguardista y funda el primer Cineclub en 1928. Nigel Dennis escribe sobre la importancia del Cineclub en la *G.L.*:

Los orígenes del Cineclub de *La Gaceta Literaria* se remontan a las primeras sesiones de cine de vanguardia que Luis Buñuel organizó en la Residencia de Estudiantes. De esas experiencias nace la idea de organizar, ya fuera del marco de la Residencia, un club dedicado a la promoción del nuevo cine europeo y español.⁶¹³

Es bien sabido que en los años veinte las novedades de cine ocupan páginas enteras en los periódicos. Las películas proyectadas son, en su mayoría, extranjeras (de directores como René Clair, Erich von Stroheim, Jean Epstein y, más tarde Fritz Lang), pero también se conocen las primeras muestras de cine vanguardista español como *El perro andaluz* (1929) de Buñuel y Dalí y dos películas del propio Giménez Caballero que “dinámico, emprendedor, curioso, dispuesto siempre a probar y ver cómo puede explotarse un nuevo medio de expresión o comunicación, sin inhibición alguna, decide rodar algunos cortometrajes”⁶¹⁴. Las películas más importantes, consideradas hoy como piezas clave del cine español de vanguardia, son: *Noticiario del Cineclub* (1930)⁶¹⁵, *Esencia de verbena* (1930) con un tema de la gran ciudad —tema característico de la vanguardia europea expresado ya en 1926 por Fritz Lang en *Metrópolis*—, *Urbe* (1928), de Arconada y *Cazador en el alba* (1930), de Francisco Ayala. En esta época el cine / cineclub tiene

⁶¹¹ Carlos Mainer, “Ernesto Giménez Caballero...”, prólogo cit., p. XXXIX.

⁶¹² Nigel Dennis, “Ernesto Giménez Caballero y la modernidad cultural...”, art. cit., p. 273.

⁶¹³ Nigel Dennis, “Ernesto Giménez Caballero...”, art. cit., p. 286.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 286.

⁶¹⁵ La película es un testimonio de la época que ofrece una perspectiva sobre el Madrid intelectual agrupado en torno a *La Gaceta Literaria* (Alberti, César Arconada, José Bergamín y Benjamín Jarnos, así como Ramón Menéndez Pidal, Pío Baroja y Américo Castro).

página fija en *La Gaceta Literaria*⁶¹⁶ que por sus temas bien merecería un trabajo comparativo más a fondo.

Como hemos podido apreciar, Ernesto Giménez Caballero es un hombre polifacético, autodidacta e hiperactivo que se mueve con toda naturalidad entre las culturas. Padece —según Gómez de Baquero— un “exceso de ebullición juvenil”⁶¹⁷, que le impide contentarse con un solo género, con un solo estilo, prohibiéndole también quedarse tranquilo en un solo lugar, como hemos podido apreciar en el “Raid de conferencias” en el que recorre ocho países, dando 14 ponencias en solo dos meses y demostrando su faceta de mediador cultural al más puro estilo.

A partir de finales de 1927 —año en el que Guillermo de Torre, casado con la hermana de Jorge Luis Borges, abandona España para trabajar en Buenos Aires— *La Gaceta Literaria* queda bajo la única responsabilidad de Giménez Caballero⁶¹⁸, aunque todavía tiene tiempo para la publicación de dos obras importantes como *Los toros, las castañuelas y la Virgen* (1927) y *Yo, inspector de alcantarillas* (1927). El año 1928 es para Giménez Caballero un año de giras culturales importantes —su famoso “Raid de conferencias”— pasando por Bélgica, Francia, Holanda y Alemania⁶¹⁹ y que bajo el título “12.302 kilómetros de literatura” se publica desde julio a noviembre de 1928 en *La Gaceta Literaria*.

5.2.3. Su faceta de político fascista

Por otra parte, ya hemos mencionado con anterioridad el lado político de Giménez Caballero, un pensador político de gran significación histórica, ya que establece las bases de una ideología fascista española⁶²⁰, que será su “segunda revolución”: Hacia 1929, se percibe en *La Gaceta* “un compromiso político que orienta su producción cultural hacia el

⁶¹⁶ Sobre Giménez Caballero y el cine consulte: Carlos Castilla, “El cine a través de *La Gaceta Literaria* y del Cineclub de Ernesto Giménez Caballero”. Madrid: *Poesía*, núm. 22 (enero de 1985, pp. 19-62); Rafael Utrera, “Cuatro secuencias sobre el cineasta Ernesto Giménez Caballero”. En: *Anthropos*, núm. 84 (mayo de 1988, pp. 46-50); José Francisco Aranda, *Cinema de vanguardia en España*. Lisboa: 1953.

⁶¹⁷ Gómez de Baquero, “Carteles”, *El Sol* (3-V-1927).

⁶¹⁸ *La Gaceta Literaria* (15-VIII-1927, p. 1).

⁶¹⁹ Su circuito más prolongado fue su visita a Bonn, Frankfurt, Münster, Berlín y el Círculo Literario de Hannover —, de la que se da buena cuenta en el capítulo 4.3.4.

⁶²⁰ Sobre el aspecto político de Giménez Caballero véase también: Douglas W. Foard, *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta). Estudio sobre el Nacionalismo Cultural Hispánico en el siglo XX*. Madrid: 1975; Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero: entre Vanguardia y Fascismo*. Valencia: 2000; Juan Clair, *La responsabilidad del artista: Las Vanguardias, entre terror y la razón*. Madrid: 2000.

dirigismo totalitario”⁶²¹ como se refleja claramente en sus artículos “Mi regreso a España, Conquista del Estado por la violencia disciplinada”⁶²² o en su obra *Roma madre, apología del fascismo, el duce y Roma*⁶²³, que relata su etapa italiana, decisiva para su cambio radical hacia la derecha, y que constituirá la base del libro publicado a finales de 1929 con el título *Circuito imperial*⁶²⁴. El crítico E. Salazar y Chapela valora el libro como “el más perfecto”, el más acorde con la personalidad y el temperamento de su autor⁶²⁵ mientras que Enrique Selva lo compara con la literatura viajera del conde de Keyserling:

Este género de literatura viajera, uno de cuyos máximos representantes en este momento podía ser el conde de Keyserling, tan apreciado por nuestro autor, le da pie a replantearse el tema europeo y a reflexionar sobre los movimientos artísticos y literarios del continente, con interesantes incursiones en el campo político. Por otra parte, esta obra marca, en su evolución como escritor, la transición desde el experimentalismo vanguardista representado por libros como *Yo, inspector de alcantarillas, Hércules jugando a los dados* o *Julepe de menta*, a la literatura prioritariamente política.⁶²⁶

Volviendo a las giras político-culturales por Europa hay que mencionar su viaje de dos meses por los Balcanes para pronunciar conferencias en las comunidades sefardíes, “nuestros antiguos compatriotas que tras cuatro siglos de apartamiento casi absoluto mantienen heroicamente nuestro idioma”⁶²⁷. Contrariamente a lo que ocurrió en Alemania, Giménez Caballero, “el D’Annuncio español”, “el primer fascista español” —denominación atribuida por Rafael Sánchez Mazas⁶²⁸— muestra una gran admiración por los judíos, en particular por los judíos hispanohablantes; su constante atención por lo sefardí, rechazando todo antisemitismo, queda reflejado en *La Gaceta Literaria* a través de una serie de artículos de Máximo José Kahn mencionados arriba.

Después de sus giras por Europa y debido a su inclinación por el movimiento estético futurista de Marinetti —influjo claramente visible en Giménez Caballero en lo que a la

⁶²¹ Miguel Ángel Hernández, *Prosa vanguardista...*, op.cit., p. 104.

⁶²² *La Gaceta Literaria*, núm. 72 (15-XII-1929).

⁶²³ Ernesto Giménez Caballero, *Roma madre*. Pamplona: Ed. española, 1938; véase también: Ernesto Giménez Caballero, *Casticismo, nacionalismo y vanguardismo (antología, 1927-1935)*, selección y prólogo de José-Carlos Mainer, “Ernesto Giménez Caballero o la Inoportunidad”. Madrid: 2005.

⁶²⁴ Ernesto Giménez Caballero, *Circuito imperial*. Madrid: 1929.

⁶²⁵ E. Salazar y Chapela, “Giménez Caballero: *Circuito imperial*”, *El Sol* (8-I-1930).

⁶²⁶ Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero...*, op.cit., p. 104.

⁶²⁷ J. P[iquerías], “Giménez Caballero parte al mundo sefardí”, *GL*, núm. 65 (1-IX-1929), p. 1.

⁶²⁸ Rafael Sánchez Mazas (1894-1966), abogado y escritor tiene una trayectoria muy parecida a Giménez Caballero. En 1921 estuvo en Marruecos y en 1922 trabaja en Roma como corresponsal para *ABC*. Se casó con una italiana y se identificó con el movimiento fascista. En 1929 regresa a España, es consejero de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española. En 1933 colabora en la fundación del semanario *El Fascio*. En 1936 es hecho prisionero y consigue fugarse de un fusilamiento en masa. Entre 1939 y 1940 es ministro sin cartera del gobierno de Franco y elegido en el mismo año miembro de la Real Academia Española de la Lengua.

vanguardia artística con sus connotaciones políticas se refiere⁶²⁹ — y su posterior fascismo político, Giménez Caballero se ve abandonado por gran parte de sus colaboradores. Un hecho que originará una doble crisis: la de *La Gaceta Literaria* y, además, la de la Vanguardia española⁶³⁰.

A partir de agosto de 1931, Giménez Caballero publica *La Gaceta Literaria* en solitario empezando a intercalar *El Robinsón Literario de España* entre los últimos seis números de *La Gaceta*. Con el cierre de la *GL*, en mayo de 1932, su politización va en aumento y el propio Giménez Caballero expone sus razones en su obra *Genio de España* (1932)⁶³¹. Vive de cerca los acontecimientos políticos⁶³², contacta con los movimientos nacionalistas y participa en la fundación de Falange Española. Durante todo ese tiempo no deja de escribir, como lo demuestran sus declaraciones insertas en *¡Hay Pirineos!* (1939)⁶³³.

Al estallar la Guerra Civil Española, Giménez Caballero se hallaba en Madrid logrando llegar en noviembre de 1936 a Salamanca, donde Franco le confía la organización de la propaganda a las órdenes del general Millán Astray. No olvidemos que Giménez Caballero es un experimentado periodista. Con dinero procedente del negocio familiar y la colaboración de antiguos compañeros, como Juan Aparicio, puede organizar el núcleo de lo que será la eficiente estructura propagandística del bando que acabará por ganar la guerra.

Tras el final de la Guerra Civil Española, a partir de 1940, Giménez Caballero se incorpora a su actividad docente⁶³⁴ y a los cursos libres de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Escribe sin cesar y sus actividades se multiplican: es profesor, desde su fundación, de la Escuela de Periodismo, inventor del “periódico oral de Levante”, en 1947, y elabora los informes sobre las reuniones del Consejo de Europa (1949 y 1951) en calidad de observador español. En 1958 es nombrado embajador de Paraguay, donde permanece hasta su jubilación como diplomático en 1971⁶³⁵. Por otra parte, obtiene por partida doble el Premio Nacional de Literatura y recibe, en 1985, el

⁶²⁹ Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero...*, op.cit., p. 113.

⁶³⁰ *Ibíd.*, pp. 133-148.

⁶³¹ Ernesto Giménez Caballero, *Genio de España. Exaltación a una resurrección nacional y del mundo*. Barcelona: 1983, pp. 186-187.

⁶³² Colabora en JONS, en el único número del semanario *El Fascio* en 1933, asistiendo a todo tipo de actos y manifestaciones políticas.

⁶³³ Ernesto Giménez Caballero, *Hay Pirineos*. Madrid: 1939.

⁶³⁴ En 1935 Giménez Caballero había obtenido por oposición la Cátedra de Lengua y Literatura en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid por un tribunal presidido por Unamuno, cátedra que regentará también después de la guerra, hasta 1955.

⁶³⁵ Miguel Ángel Hernando, *Prosa vanguardista...*, op. cit., p. 108.

Premio Espejo de España por su libro *Retratos españoles* (1985), concedido por un jurado presidido por el ministro Manuel Fraga Iribarne. Ernesto Giménez Caballero fallece en Madrid en 1988.

Resumen

Ernesto Giménez Caballero fue, en su vertiente literaria y cultural, un referente clave de la vanguardia española para la transferencia cultural hispano-alemana. Persona de una energía creadora incontenible, se destacó como escritor —con una serie de libros importantes para la literatura española—, ensayista, conferenciante, guionista y director de cine de una decena de documentales, periodista, editor, pintor e inventor de un género plástico-literario —sus *Carteles* (véase: anexo V)— que figura como una de las más originales aportaciones del vanguardismo español. No obstante, su mérito más importante fue la fundación del periódico *La Gaceta Literaria* (1927-1932), órgano valioso, incluso hoy en día, para la comprensión y la memoria histórica de la vanguardia española que, según la encuesta “¿Qué es la Vanguardia?” (véase: apartado 4.3.4.) ya había pasado a la historia en 1930⁶³⁶.

En lo que a su labor de mediador cultural se refiere, aspecto que nos interesó en nuestras investigaciones, hay que subrayar su enorme afán y capacidad mediadora entre las culturas, en especial entre la cultura española y alemana. Hemos visto reflejada su perseverancia de mediador en un sinnúmero de ensayos y reseñas sobre la literatura alemana más novedosa, que aparecieron simultáneamente en los distintos periódicos literarios más leídos de los años veinte. Asimismo intervino tanto en España como en Alemania en las conferencias literarias y exposiciones vanguardistas para las que el órgano de *La Gaceta Literaria* le abrió puertas para un intercambio cultural constante con las diferentes instituciones alemanas, como se vió reflejado en su “Raid de conferencias” por Alemania en 1928 (véase: apartado 4.3.3.). Por desgracia, la “revolución cultural personal” de Ernesto Giménez Caballero se truncó con su particular evolución política a finales de los años veinte, cuando empezó a orientar su vida y su producción literaria hacia la política —un “fascismo paulatino”— y la carrera diplomática que emprendió tras la Guerra Civil Española en Suramérica.

⁶³⁶ Las repuestas sobre la encuesta se publicaron entre junio y noviembre de 1930 en los números 83 a 94 de la *G.L.* Véase también: Anthony Leo Geist, “Ocaso de la vanguardia”. En: *La poética de la generación del 27...*, op.cit, pp. 155-159.

5.3. Sigfrido Burmann (1890-1980)

A lo largo de nuestras investigaciones en la prensa literaria hemos detectado un interés permanente de los intelectuales de distintas generaciones por la renovación urgente del teatro español considerándolo como un instrumento cultural importante para la transformación de la sociedad (véase: 4.4.2.1/5). El propósito de educar el gusto del público con obras menos comerciales, de alto nivel intelectual y con unas puestas en escena vanguardistas venía de hombres de teatro como Enrique Díez-Canedo, Luis Araquistáin o Cipriano Rivas Cherif, entre otros, a los que se unían escritores e intelectuales como Pérez de Ayala, Unamuno, Azorín, Manuel Machado, Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Antonio Espina, Ramón Sender, Max Aub, muchos de ellos mencionados con anterioridad. José Antonio Pérez Bowie escribe:

De modo general, se sienten insatisfechos de la pobreza y mediocridad de las propuestas ofrecidas desde los escenarios y, con un amplio conocimiento de lo que sucede en otros países de nuestro entorno, aportan sus ideas sobre los caminos más idóneos para la dignificación del teatro y su conversión en instrumento cultural y educativo al servicio de la transformación de la sociedad española.⁶³⁷

En los ensayos y debates sobre las nuevas ideas teatrales y la importancia del arte escénico a cargo de un director teatral y un equipo técnico, nos hemos encontrado con frecuencia con el nombre de Cipriano Rivas Cherif y el escenógrafo alemán, Sigfrido Burmann. Sin embargo, la localización del último a través de la crítica teatral ha resultado mucho más laboriosa de lo que hubiéramos deseado. ¿Cuál ha sido la razón? En las décadas veinte y treinta muchos periódicos literarios tuvieron su “Página teatral” o, por lo menos, una sección fija dedicada al teatro, pero era obvio que las carteleras y críticas teatrales —muy escuetas en general— ignoraron en la mayoría de los casos el papel fundamental del director teatral, su escenógrafo y el equipo técnico en un teatro de vanguardia. Dada la escasez informativa de los datos técnicos teatrales en la prensa literaria consultada por nosotros (véase capítulo IV), en ocasiones no hemos tenido más remedio que ampliar nuestras investigaciones a las páginas teatrales de los suplementos de

⁶³⁷ José Antonio Pérez Bowie, “Las ideas teatrales de 1900 a 1939”, “La teoría teatral”. En: Javier Huerta Calvo, *Hª del Teatro Español*, op.cit., pp. 2239-2270, aquí 2240; Andrés Peláez Martín, “El arte escénico en la *Edad de Plata*”. En: Javier Huerta Calvo, *Historia del Teatro Español*, op.cit., pp. 2201-2238; Dru Dougherty, M.F. Vilches, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1919-1939)*. Madrid: 1992; Dru Dougherty, M.F. Vilches, *La escena madrileña entre 1918-1926*. Madrid 1990; Francisco Nieva, *Tratado de escenografía*. Madrid: 2000.

ABC, Crisol, El Imparcial y Heraldo de Madrid. También hemos tratado de recoger informaciones de los periódicos *Arriba, El Alcázar, La Estafeta Literaria, Hojas de Lunes, La Prensa, La Vanguardia y Ya*, siendo el resultado igualmente limitado.

Décadas más tarde Dru Dougherty y María Francisa Vilches describen esta laguna informativa de la siguiente manera:

Desde la óptica actual resulta extraño comprobar cómo apenas aparece información sobre la puesta en escena de estas tentativas vanguardistas. Ni la escenografía, ni la dirección de escena solían recabar el interés de la crítica salvo honrosas excepciones, como las de Manuel Pedroso⁶³⁸, buen conocedor del teatro extranjero y de las últimas innovaciones escenográficas.⁶³⁹

Julio Enrique Checa Puerta se expresa en la misma línea en su tesis doctoral sobre la escenografía del teatro de Gregorio Martínez Sierra:

Por lo que a la crítica periódica se refiere, la mayor parte de los comentaristas se limitaban a realizar juicios de valor bastante imprecisos acerca de la propiedad, el buen gusto o la extravagancia de una decoración, pero sin especificar qué se quería decir con todo eso. Hasta tal punto era así, que muy a menudo se omitió incluso el nombre del escenógrafo encargado del trabajo.⁶⁴⁰

Por otra parte, el trabajo de investigación de Ana María Arias de Cossío⁶⁴¹ y la monografía más reciente de Aguilera Sastre y Aznar Soler dedicada al director teatral Cipriano de Rivas Cherif y su equipo técnico⁶⁴² ya tratan ese vacío informativo sobre la escenografía española. Aún así, y como Andrés Amorós constata en su obra *Luces de Candilejas*: “Nos sigue faltando [...] una monografía sobre un personaje tan decisivo como Burmann, que —como discípulo de Reinhardt— trae a España los cambios de planta en escena. [...] Además, sigue vigente la necesidad de una *Historia de la escena española* con un estudio sistemático de la cartelera”⁶⁴³.

También las tesis doctorales *La labor teatral de Sigfrido Burmann*, de Ursula Beckers⁶⁴⁴, y *Le Théâtre Espagnol en quête d’une Modernité: La Scène Madrilène entre*

⁶³⁸ Manuel Pedroso pertenece a un pequeño sector de la crítica teatral que en diarios como *Heraldo de Madrid, El Sol* o *La Voz* muestran un interés hasta entonces inusitado por las puestas en escena (escenografía, luces, vestuario, coreografía). Véase: Julio Huélamo Kosma (Centro de Documentación Teatral), “Transmisión y recepción del teatro”. En: Javier Huerta Calvo, *Hª del Teatro...*, op.cit., pp. 2527-2574, aquí 2555.

⁶³⁹ Dougherty y Vilches, *La escena...*, op.cit., 1990, p. 52.

⁶⁴⁰ Julio Enrique Checa Puerta, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: 1998, p. 58.

⁶⁴¹ Ana María Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: 1991.

⁶⁴² Juan Aguilera Sastre / Manuel Aznar Soler, Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1991-1967). Madrid: 1999.

⁶⁴³ Andrés Amorós, “El teatro ‘serio’”. En: *Luces de Candilejas*. Madrid: 1991, p. 86. Véase también: Andrés Amorós, “La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena”. Madrid: *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, núm. 177, febrero de 1988; “Problemas para el Estudio del Teatro Español del siglo XX”. En: Dougherty / Vilches, *El teatro en España...*, op.cit., 19-22.

⁶⁴⁴ Ursula Beckers, *La labor teatral de Sigfrido Burmann*. Tesis doctoral inédita, leída en la UCM, 1992.

1915 et 1930, de Begoña Riesgo-Demange⁶⁴⁵, han mitigado algo esta falta informativa. Ambos trabajos de investigación, inéditos hasta hoy, junto al material de archivo de los herederos de Sigfrido Burmann y, últimamente, la monografía de Conchita Burmann sobre el trabajo escenográfico de su padre⁶⁴⁶ han sido primordiales para poder acercarnos a nuestro mediador teatral, el escenógrafo Sigfrido Burmann que, según Andrés Amorós, se puede considerar “el principal renovador de la moderna escenografía española”⁶⁴⁷.

5.3.1. Primeros años: Alemania (1890-1911)

Sigfrido Burmann nace en 1890 en Northeim, una pequeña ciudad cerca de Göttingen (Alemania), región de clima lluvioso donde, según sus propias palabras, “el sol saca la cabeza por entre la niebla y pronto se vuelve a su casa”. Su familia se dedica a la fabricación de cristal, cuyos hornos se alimentaban de los árboles del cercano bosque, imagen que años más tarde será un tema predilecto en las escenografías de Burmann. Su madre inculca a sus hijos el amor a la música y así Sigfrido, decimoséptimo hijo de la familia, aprende desde muy pequeño a tocar el violín y, según sus propias palabras, “de no haber sido pintor y escenógrafo le hubiese gustado ser director de orquesta”⁶⁴⁸.

Tras sus primeros estudios en Braunschweig, Burmann se traslada en 1905 a Düsseldorf, donde ingresa en la Academia de Bellas Artes para estudiar pintura y escenografía, vocación que debió surgir cuando asistió, muchos años atrás, a una representación de *Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperding (1893). Esta experiencia condicionará su formación artística y, en definitiva, su vida entera. A principios del siglo XX la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf cuenta entre sus profesores con grandes artistas que le transmiten las bases para la moderna escenografía. En los talleres del Schauspielhaus Düsseldorf, Burmann realiza sus prácticas escenográficas exponiendo al mismo tiempo sus primeros esbozos de bocetos teatrales. Pronto empieza a trabajar como ayudante de taller de Eduard Sturm de la compañía teatral de Gustav Lindemann y la actriz Louise Dumont aprendiendo desde abajo el oficio de escenógrafo. Según una carta

⁶⁴⁵ Begoña Riesgo-Demange, *Le Theatre Espagnol en quête d'une Modernité: La scène entre 1915 et 1930*. Tesis doctoral inédita, leída en la Université de Paris IV de la Sorbonne, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, 1993.

⁶⁴⁶ Conchita Burmann, *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. Madrid: 2009.

⁶⁴⁷ Andrés Amorós, “El teatro ‘serio’”, art.cit, p. 12.

⁶⁴⁸ Conchita Burmann, *La Escenografía teatral...*, op.cit., p. 7.

del propio Burmann⁶⁴⁹ su primera colaboración como aprendiz es en 1909 con el montaje de la obra del austriaco Franz Grillparzer *Des Meeres und der Liebe Wellen* (1831).

La siguiente etapa de formación será el Teatro Real de Dresde, donde la dirección del taller de escenografía está en manos de su antiguo profesor, Eduard Sturm. Ahí Burmann se inicia en las teorías teatrales y en la práctica escenográfica de Max Reinhardt: las perspectivas teatrales, los rompimientos, las mutaciones, la división del escenario por efectos luminosos, las diferentes plataformas unidas por escaleras para los grandes espectáculos al aire libre, en definitiva, la puesta en escena del teatro expresionista alemán que Burmann adaptará más tarde a las modernas puestas en escena del teatro español.

5.3.2. Años de formación: Italia y España

En 1911, Burmann recibe una beca de estudios para la Academia de Florencia. Fue su primer contacto con la luz del sur, otra experiencia que condicionará su vida. En este momento el británico Edward Gordon Craig (1872-1966) había fundado en Florencia la escuela para el “Arte del Teatro” y a sus cursos asiste Burmann. Años más tarde, en una gira teatral con la compañía de Martínez Sierra por tierras americanas (1926-1929), Burmann destaca en una entrevista en el periódico *La Prensa* de New York el valor que tuvo la técnica escenográfica de Gordon Craig para la moderna escenografía:

Cada ambiente que busca sugerirse en la escena Gordon Craig lo encarna en su símbolo representativo, y suprime todo lo demás porque no hace falta. Así por ejemplo, para representar un parque le basta con la frescura de unas hojas ciñéndose sobre la escena y, cuando mucho un banco y un farol, y eso sí, sobre el farol varios reflectores proyectando poderosa luz. Detrás, alrededor, cortinados, Gordon Craig es el creador del cortinado escénico, en substitución de los telones y las bambalinas, viejos, recargados, que nada significan porque no crean la atmósfera apropiada.⁶⁵⁰

Curiosamente, en esa época también estuvo en Italia Cipriano Rivas Cherif —becario del Colegio San Clemente de los Españoles en Bolonia— aunque no se tiene constancia de un

⁶⁴⁹ Carta enviada a Helmut Grosse —profesor del Instituto de Artes Escénicas de la Universidad de Colonia— en respuesta a una carta de Grosse del 7-VII-1962. Grosse menciona en su carta varios esbozos de bocetos de obras que se montaron en el Schauspielhaus, como *Peer Gynt*, *Henric Ibsen*, *Wallenstein*, *Medea*, *Antígona*, *Edipo*, *Macbeth*, *La tempestad*, que por su estilo se atribuyen a Burmann. Los diseños se hallaron en el legado de Eduard Sturm y se encuentran hoy en el Museo del Teatro de Colonia. – También se conserva en el archivo de la familia Burmann una carta de Burmann del 16-XII-1916, ya desde Cadaqués, dirigida a Gustav Lindemann y Louise Dumont, en la que les describe sus proyectos escenográficos para la obra de Jacinto Benavente *Los intereses creados*, primera obra ambientada por Burmann en España.

⁶⁵⁰ S/f., *La Prensa*, “Algo sobre escenografía moderna”, New York (4-VIII-1928)

encuentro entre estos dos personajes que en los años treinta proporcionarán importantes éxitos escenográficos al teatro español.

Burmann aprovecha su estancia en Italia para seguir su formación: primero en Florencia —núcleo artístico durante la Exposición de Arte—, donde se familiariza con el teatro de la comedia italiana de Goldini y Pirandello. En 1913 se marcha con una beca a España. A su llegada a Cádiz, Burmann se queda deslumbrado ante la blancura de esta ciudad que “llenaba todas las calles, se colaba por las rendijas, se tendía por las aceras y le seguía a todas partes donde iba como un compañero luminoso”⁶⁵¹. Decide quedarse en España, se inscribe como alumno de Fernando Godoy, pintor costumbrista, en la Academia de San Fernando y se instala en Granada en un viejo molino donde pinta sus cuadros llenos de color y luz al estilo de Romero de Torres o Anglada Camarasa.

Entre sus amistades se encuentran los mejores pintores de aquel momento, el cordobés Romero de Torres, Rodríguez-Acosta, Morcillo, Echevarría, el escultor Juan Cristóbal, los músicos Andrés Segovia y Manuel de Falla y el joven escritor Federico García Lorca, quien a menudo visita a Burmann para ver los bocetos escénicos y hablar sobre su pasión común, el teatro y la música.

Burmann era un ser inquieto, siempre moviéndose para atrapar la luz en sus cuadros, tropezando a menudo con personajes que cobrarán importancia en su itinerario artístico. Así, en una escapada por tierras del Quijote se detiene para pintar en Toledo donde conoce al escritor y periodista Máximo José Kahn⁶⁵² incorporándose así a la red cultural que mantenía Kahn con todos los escritores, pintores, periodistas y demás artistas que frecuentaban en los años veinte y treinta la casa de Máximo y Trudi Kahn hasta su exilio en 1937.

Desde Toledo, otra vez atraído por la luz, Burmann se marcha a Cataluña desarrollando su trabajo de pintor de paisajes y de costumbres, siguiendo la tradición de los pintores viajeros alemanes que llenaron la España del siglo XIX. En Cadaqués entabla amistad con el poeta y dramaturgo Eduardo Marquina, para quien más adelante ambientará varias obras, y conoce al notario de la ciudad, padre de Salvador Dalí, por entonces un niño de siete años. Al darse cuenta del interés que el niño, que le acompañaba a todas partes, tenía por su pintura, le compró una caja de acuarelas convirtiéndose así en su primer maestro. Cuenta el propio Salvador Dalí en 1957 en una entrevista para *Clarín de España*:

⁶⁵¹ Conchita Burmann, *La Escenografía teatral...*, op.cit., p. 10.

⁶⁵² Conchita Burmann, *La escenografía teatral...*, op.cit., p. 33.

Cuando yo era un niño, Sigfrido apareció en Cadaqués. Venía tocando una guitarra en una pequeña embarcación pintada de blanco y adornada de farolillos japoneses llamada “Cisne” y a mí me impresionó tanto que por eso los cisnes han adquirido una importancia decisiva en mi arte.⁶⁵³

La influencia de Burmann en el entonces jovencísimo Dalí no fue pequeña, porque, como escribe Rafael Santos Torroella⁶⁵⁴ en marzo de 1990 para la revista *Antiquaria*: “[...] el entendimiento de la luz y el modo de sentirla en intensidades diáfanas e inmóviles en la pintura de Dalí recuerda mucho la pintura de Burmann”⁶⁵⁵.

Cadaqués fue una etapa importante en la vida de Burmann. Hay que tener en cuenta que en esa época el ambiente artístico e intelectual de Cadaqués empezaba a ser el punto de encuentro de grandes artistas revolucionarios como Picasso y Derain. No obstante, pronto retornará a su molino granadino, esta vez por poco tiempo. Conoce a Gregorio Martínez Sierra en un encuentro que será decisivo cuando éste descubre que Burmann había estudiado con los maestros más vanguardistas del teatro alemán, que había ambientado obras para el Schauspielhaus de Düsseldorf y el Teatro Real de Dresde y que conocía muy bien el oficio de escenógrafo, que a él le hacía falta para el ambicioso proyecto de su *Teatro de Arte*.⁶⁵⁶

5.3.3. Las escenografías de Burmann en la Compañía Martínez Sierra (1919-1930)

En 1921 Burmann cambia sus pinceles por la escenografía cuando es contratado por Gregorio Martínez Sierra para su Compañía Cómica-Dramática. Al instalarse en el Teatro Eslava de Madrid, Martínez Sierra, convertido desde 1916 en empresario teatral, intenta aunar todas las líneas maestras para hacer posible un “Teatro de Arte” en España. Ya contaba con buenos pintores como Fontanals, Mignoni y Barradas, pero le faltaba el escenógrafo profesional que además de artista fuese el realizador de los montajes escenográficos, que supiera de rompimientos, de efectos escénicos, de juego de luces y colores, de toda esa magia que crea ilusiones en espacios teatrales muy reducidos. Todas estos conocimientos los reunía Burmann como resultado de su formación, primero junto Eduard Sturm en los talleres de Düsseldorf y Dresde, en los estudios de Max Reinhardt en

⁶⁵³ *Ibíd.*, p. 34.

⁶⁵⁴ Rafael Santos Torroella (1914-2002), crítico de arte, traductor, poeta y dibujante de Cataluña; es autor de varios libros especializados sobre Juan Miró, Pablo Picasso y Salvador Dalí.

⁶⁵⁵ En: Conchita Burmann, *La escenografía teatral...*, op.cit., p. 34

⁶⁵⁶ *Ibíd.*, p. 39.

Berlin y , en Florencia, en las clases magistrales de Gordon Craig al que Burmann consideró “el padre de la escenografía moderna y uno de sus principales creadores”⁶⁵⁷.

La colaboración artística entre Martínez Sierra y Burmann no sólo cambió el concepto de la escenografía teatral —que fue esencial para el teatro español de los años veinte— sino también la importancia de la figura del director escénico que con Martínez Sierra se convierte en el eje central y el responsable último de las puestas en escena de la obra teatral. Entre 1921 y hasta 1925, Martínez Sierra y Burmann fueron, junto a Fontanals y Barradas, “los auténticos renovadores de la escenografía teatral, no sólo en el ámbito del ‘Teatro de Arte’, sino en todo el proceso teatral que se extendió hasta finales de los años sesenta”⁶⁵⁸. Carlos Reyero Hermosilla relata el destacado trabajo de Burmann:

Podemos considerarle la figura más importante dentro del Teatro Eslava, el que más decorados realizó a lo largo de las diez campañas y el que, de uno u otro modo, llegaba a intervenir en todos ellos. Su estilo es ecléctico: recurre en ocasiones a las enseñanzas simplificadoras del teatro alemán, [...] y, como toda su época, admira el color entusiasta de los ballets rusos. La llegada a Eslava le obliga a adaptarse a las condiciones de ese escenario y, cuando es preciso, improvisar un decorado entre lo antiguo y lo moderno para que guste al autor [...] y al público de Madrid.⁶⁵⁹

Sus aportaciones a la modernización escénica son la introducción de elementos corpóreos, puertas con cristales, mesas, sillas —a veces contruidos por él mismo—, el uso de ventiladores en puntos estratégicos para mover las cortinas llevaba una autenticidad absoluta a la escena. Manuel Abril escribe sobre los efectos escenográficos de Burmann:

Burmann ha hecho una obra doble, como proyectista y como ejecutante, en la cual su valía de artista ha sido reforzada y auxiliada por su pericia como técnico. Ha obtenido determinados efectos de escena, que no hubiera imaginado jamás la fantasía de un pintor que no fuese al mismo tiempo un técnico en la escenografía; no los habría imaginado porque los habría de antemano supuesto irrealizables. Burmann, en cambio, dueño de los recursos del oficio, ha sabido lograr efectos insospechados, ya con la distribución de luz, ya con el manejo sorprendente de perspectivas combinadas.⁶⁶⁰

Su aportación más importante a la nueva escenografía fue, sin embargo, el montaje de diferentes plataformas unidas por escalinatas en el escenario (véase: anexo VI), una innovación que Burmann aprendió y realizó bajo la influencia de Max Reinhardt en los talleres berlineses. La característica de estas escenificaciones era el aprovechamiento de los espacios libres que permitiría, según la teoría de Reinhardt, dar movimiento a la escena y, al mismo tiempo, distribuir sobre una sólida arquitectura verdaderas masas en un

⁶⁵⁷ *Ibíd.*, p. 40.

⁶⁵⁸ Andrés Peláez Martín, “El arte escénico en la Edad de Plata”. En: Javier Huerta Calvo, *Historia del Teatro Español*, op.cit., aquí 2212.

⁶⁵⁹ Carlos Reyero Hermosilla, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid: 1980, pp. 10-13.

⁶⁶⁰ Manuel Abril en: Gregorio Martínez Sierra, *Un teatro de arte en España*. Madrid: 1925, p. 30.

espacio escénico a veces muy reducido, que, en definitiva, era el problema de todos los escenarios españoles⁶⁶¹.

De la estrecha colaboración de Burmann con el equipo de la compañía cómico-dramática de Gregorio Martínez Sierra salieron obras muy diversas como: *El maleficio de la mariposa* (1920), primer estreno teatral de Federico García Lorca⁶⁶², *La chica del gato* (1921), de Carlos Arniches⁶⁶³, obra con la que Burmann empieza a colaborar permanentemente con la compañía de Gregorio Martínez Sierra. Luego seguirían: *El pavo real* (1922), de Eduardo Marquina y Gregorio Martínez Sierra, que recordaba a la fantasmagoría escénica de *El pájaro azul* de Boris Egorof para los ballets rusos —más adelante, en 1926, Burmann viajará a la Unión Soviética para estudiar el teatro de vanguardia de Meyerhold y Stanislavski—; *Una noche en Venecia* (1923), de Eduardo Marquina, por nombrar sólo unas pocas. Cada obra se representó con una escenificación diferente⁶⁶⁴, escurpulosamente adaptada a un espíritu propio, jugando siempre con la luz y el color, las grandes experiencias del escenógrafo alemán desde sus años de Cádiz y Cadaqués.

Burmann conocía bien la importancia de las posibilidades estéticas y emocionales de la luz. Para crear un ambiente idóneo para cada escenografía construía maquetas para examinar los efectos luminosos a pequeña escala (véase: anexo XI). Francisco Nieva, buen conocedor del minucioso trabajo escenográfico de Burmann, escribe años más tarde:

La maqueta a escala del decorado es un complemento obligado del proyecto gráfico [...] que sirve para corregir defectos, introducir nuevos elementos, calibrar con mayor precisión todas las posibilidades del escenario y estudiar sobre un escenario a escala el decorado volumétrico y los juegos de luces.⁶⁶⁵

El empeño artístico de Burmann consistía en liberar la imagen escénica de todo realismo fotográfico, encontrando la dimensión de ensueño mágico y poético, mientras que ofrecía al espectador un principio activo de comunicación emocional y artística subrayando siempre la poética de la obra. De esta manera Burmann luchaba por un

⁶⁶¹ Véase anexo VI: Boceto de Burmann: *El Gran teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca, Teatro Español. En: ABC, 18-XII-1930.

⁶⁶² El escritor granadino desde el principio estuvo siempre presente en el montaje y los ensayos de sus obras, esperando que los colaboradores siguieron sus sugerencias, indicaciones y pautas. En: Conchita Burmann, op.cit., p. 55.

⁶⁶³ Cuenta el propio Burmann que, cuando Arniches vio el boceto para el decorado protestó, como también otros, ya que Burmann resultaba muy vanguardista para algunos autores costumbristas.

⁶⁶⁴ Véase anexo X: Boceto de Burmann: *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, dirección Rivas Cherif, Teatro Español, 1933 y Cayetano Luca de Tena, Teatro Español, 12-X-1944 (archivo herederos de Sigfrido Burmann).

⁶⁶⁵ Francisco Nieva, *Tratado de escenografía*, op. cit., p. 140. Madrid: 2000. – Francisco Nieva, es dramaturgo, escenógrafo, director de escena, narrador, ensayista y dibujante.

equilibrio con el decorativismo poniendo la escenografía al servicio del espíritu, de la esencia de la obra. Así lo expresa en una entrevista:

Cuando me he preocupado demasiado por lo visual por hacer algo bello, he corrido el peligro de no penetrar lo suficiente en el espíritu de la obra. [...] Y si rozamos la abstracción también es peligroso, si ella no sirve al espíritu de la obra.⁶⁶⁶

Para Burmann el trabajo de escenógrafo era el de un colaborador humilde y subalterno de la obra teatral o, para decirlo de otra manera, el decorado debería estar siempre al servicio de la obra para ser una traducción de su espíritu y atmósfera:

La escenografía, creo, no es sólo decorar un espacio vacío del palco escénico [...] sino expresar un estado de ánimo o espíritu de la obra en cuestión. Pasearse con ella por la escena y si se puede sin ser advertida, ayudar con los mínimos medios y provocar un estado de emoción en su pintura, arquitectura y luz [...] Cuando menos sale del marco, más éxito para el pintor escenógrafo.⁶⁶⁷

Burmann tomaba su papel de escenógrafo al servicio de la obra poética muy en serio hasta tal punto que, antes de emprender su trabajo se la leía una y otra vez para adentrarse en ella, en el núcleo del problema que se debía escenificar. Lo explica en una entrevista para la crónica teatral de *Proscenio* del Teatro Alcázar:

El escenógrafo no tiene que pintar las cosas que se ven sino cosas de entidad espiritual. El escenógrafo, después de haber leído una obra tiene que sentirse un poco arquitecto, un poco poeta, un poco literato. Y esto último, lo de literaturizar [sic!] el arte, no lo digo con mucho gusto, porque el pintor no debe ser literato; sin embargo en la escenografía no hay más remedio.⁶⁶⁸

Estas características de Burmann, junto a la decoración poética, muy al estilo de su maestro Gordon Craig, hacen renacer el teatro poético en España. En su tesis doctoral, Begoña Riesgo-Demange lo describe de la siguiente manera:

Burmann va créer les décors poétiques que feront la gloire du théâtre d'art. Une toile peinte comme fond et quelque élémentaires stylisés et fonctionnels autor desquels se déplacent les acteurs. Quelquefois la modernité du décor vient sauver les oeuvres médiocres montées par Martínez Sierra.⁶⁶⁹

Sin embargo, pese a los esfuerzos de Martínez Sierra y Burmann por crear un teatro de arte a través de una escenografía de vanguardia, esta iniciativa teatral vanguardista no cuaja del todo y en 1926 el teatro de arte de Martínez Sierra se encuentra con tantas dificultades que tiene que cerrar sus puertas. Esto sucede a pesar de que sólo unos meses

⁶⁶⁶ Del Arco, "Mano a mano, S. Burmann", *La Vanguardia española* (17-VI-1966).

⁶⁶⁷ S/f. (sin firma), "Encuesta sobre escenógrafos. Burmann", *Primer Acto*, núm. 67 (1965), p. 8-11.

⁶⁶⁸ Julio Trenas, S. Burmann: "Soy el escenógrafo más antiguo". *Proscenio* (5-XI-1969).

⁶⁶⁹ Begoña Riesgo-Demange, *Le Theatre Espagnol...*, op.cit., p. 152.

antes el equipo de Martínez Sierra parecía estar en la cumbre de su carrera teatral con la obtención del “grand Prix” de las artes escénicas que la “Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales” de París había concedido a los bocetos de Barredas, Burmann y Fontanals. Para el equipo de Martínez Sierra este premio significó el reconocimiento internacional y nacional⁶⁷⁰ y, sobre todo, el primer paso, reconocido públicamente, para la renovación del teatro español.

Tras la Exposición de París, donde se pudieron contemplar las puestas en escena de los grandes directores, Martínez Sierra sugiere a Burmann visitar Rusia para ver in situ la renovación escénica rusa premiada en la Exposición de París. Burmann viaja a la Unión Soviética, esta vez para estudiar el teatro de vanguardia de Moscú con las grandes obras maestras de Meyerhold y Stanislavski. A diario acude a uno y otro teatro para presenciar los ensayos, visita los talleres de los escenógrafos e intercambia impresiones con los grandes directores de escena del momento. Es ahí, donde probablemente conozca el Teatro Judío, para el cual Marc Chagall había realizado algunos decorados. Con las ideas renovadoras aprendidas en Rusia, Burmann vuelve a España donde empieza a trabajar —tras una larga gira americana con la compañía de Martínez Sierra— junto a Rivas Cherif para la compañía teatral de Margarita Xirgú. Será una época que cambiará definitivamente la concepción de la escenografía teatral española.

5.3.4. Escénografo junto a Rivas Cherif (1930-1936)

A finales de los años veinte, el modelo de un “Teatro de Arte”, tal y como lo había concebido Martínez Sierra, ya se había agotado, sin embargo había contribuido a un despertar del teatro español. Begoña Riesgo-Demange escribe en su análisis sobre el traspaso teatral de Martínez Sierra a manos de Rivas Cherif:

Il [Martínez Sierra] ne pouvait aller plus loin dans la rénovation. L'autre pas sera franchi par des hommes comme Valle-Inclán ou Rivas Cherif, hommes de la rupture, qui projettent le théâtre dans une société future, et qui, à partir d'une même base, la lutte contre le réalisme pur, se tourneront vers

⁶⁷⁰ Manuel Abril, “Exposición de artes decorativas de París. La instalación del teatro Eslava”, *Blanco y negro*, núm. 1792 (20-9-1925). Véase también: S/f (sin firma), “Un envío del teatro Eslava a la Exposición de París”, *Heraldo de Madrid* (11-4-1925). Véase también: Arturo Mori, “Martínez Sierra y el teatro de Arte”, *La Esfera*, núm. 688 (12-3-1927) p. 13-14; José Alsina, “Un teatro de arte en España”, *ABC* (16-12-1926), p. 3-6; José Francés, “Los bellos libros. Un teatro de arte en España”, *La Esfera*, núm. 680 (15-1-1927), p. 10-11.

toutes les formes du langage de la rupture, seul capable de démystifier une société à laquelle ils n'adhèrent pas et qu'ils essaient de changer.⁶⁷¹

Cipriano Rivas Cherif, asesor literario y director teatral de la compañía de Margarita Xirgú a partir de 1929, es otro auténtico propulsor del teatro español, que pone en escena obras de autores como Valle-Inclán, García Lorca, Alberti, sin olvidarse de autores extranjeros como Pirandello, Chejov, Ibsen o Georg Kaiser. Su propósito es educar el gusto del público llevando a la escena apuestas innovadoras tanto del teatro dramático nacional como internacional.

Rivas Cherif conoce muy bien la amplia formación y profesionalidad de Burmann al llamarle en 1930, para crear la escenografía del auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca que se representa el 18 de diciembre de 1930 en el teatro Español de Madrid⁶⁷² bajo la dirección de Rivas Cherif (véase anexo VI). La concepción ambiental de Burmann para esta obra se basa en los montajes escenográficos de Max Reinhardt mencionados en las páginas anteriores y adaptados a las circunstancias locales, debido al reducido espacio con el que cuenta Burmann en el teatro Español. Ursula Beckers escribe sobre la introducción de las innovaciones escenográficas de Burmann en España:

Una aportación suya [...] fue la introducción en España de la innovación de Max Reinhardt, para que los actores no tengan que representar constantemente en el plano del tablado. Plataformas, podios unidos por escalinatas permiten que el actor declame desde diferentes alturas, recurso que enriquece la variedad y amenidad de la actuación. Este procedimiento permitió también distribuir, sobre una sólida arquitectura, verdaderas masas en el espacio escénico.⁶⁷³

Las posibilidades que la nueva arquitectura teatral proporcionaba al teatro clásico español convencieron a Rivas Cherif, que pronto pensará en una posible colaboración con Reinhardt para el renacimiento del teatro clásico en España. En este contexto cobra importancia la entrevista que Rivas Cherif tuvo en 1933 con Reinhardt en Berlín:

No ha sido otro el objeto de mi viaje a Berlín que recabar la colaboración de Max Reinhardt para algún espectáculo en grande con que reanudar en España la tradición magnífica de nuestro teatro universal. [...] Creo que mis conversaciones con Max Reinhardt y sus amigos y colaboradores puedan fructificar muy provechosamente para la renovación de nuestros medios escénicos. En principio hemos convenido en la posibilidad de que venga a Madrid en el próximo otoño.⁶⁷⁴

⁶⁷¹ Begoña Riesgo-Demange, op. cit., p. 223.

⁶⁷² Floridor, "Español. *El gran teatro del mundo*": "Burmann ha escenografiado y vertido con impresionante fantasía y moderna estructura, dentro de su clásico carácter de auto sacramental...". *ABC*, 18-XII-1930.

⁶⁷³ Ursula Beckers, *La escenografía teatral...*, op. cit., p. 57. - Burmann volverá a crear el decorado en 1952 para José Tamayo (Véase: Luis Calvo, "El gran teatro del mundo", *ABC*, 23-III-1952; (s.f.), "Anoche, en la Comedia: *El Gran teatro del mundo*. Una versión espectacular del auto sacramental de Calderón", *Informaciones*, 22-III-1952, unos meses más tarde en los Jardines del Palacio de Oriente así como en 1959 en los Festivales de Teatro al aire libre en la Plaza de Toros de Vista Alegre de Bilbao.

⁶⁷⁴ Cipriano Rivas Cherif, "El gran Reinhardt", *El Sol* (5-IV-1933), p. 1.

Rivas Cherif volvió satisfecho de su viaje a Berlín con la impresión fundada de que Max Reinhardt estaría interesado en escenificar en España una obra del teatro clásico español —especialmente en el *Gran Teatro del Mundo* de Calderón— por sus posibilidades de restaurar el sentido festivo en un gran espectáculo del arte teatral. Proyecto que, finalmente, no llegó a buen puerto, dado que las instalaciones reducidas de los teatros españoles no le animaron a dirigir una obra de tales dimensiones.

Por otro lado, Rivas Cherif y Burmann pronto encontraron nuevos retos en las grandes escenografías al aire libre. La compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás inauguró la temporada teatral de 1932-33 con la obra *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca.⁶⁷⁵ El decorado de Burmann fue un acierto por lo que en abril de 1934 la obra fue representada por los alumnos de la TEA en la plaza de toros de las Ventas con una escenificación de grandes plataformas y podios unidos por escalones (véase anexo VII). Rivas Cherif escribe sobre “el valor singularísimo de aquel *Alcalde* monumentalísimo”:

Burmann acertó [...] a traducir mi intención escénica en un gran tablado en el centro del ruedo a la altura de la barrera. Para dar una razón suficiente a tal escenario, una decoración panorámica lo ceñiría en derredor tapando el hueco hasta la arena, con figurar en ellas las casas inferiores de cualquier pueblo extremeño. Sendas rampas facilitarían el acceso por distintos sitio al escenario alto. [...] Directamente en comunicación con una de ellas, un tablado menos extenso y un poco más elevado comunicaría con el principal por un pasadizo que pudiera figurar un puente.⁶⁷⁶

También llama la atención el montaje escénico de *Medea*, de Séneca, en una adaptación de Miguel de Unamuno que se presenta primero en el Teatro Español de Madrid (véase anexo VIII) y después el 18 de junio de 1933 en el Teatro Romano de Mérida. Más de cinco mil espectadores asisten al espectáculo en el recinto milenario, para el cual Burmann y Piti Bartolozzi habían creado los detalles ornamentales⁶⁷⁷. Estos escenografías al aire libre fueron una de las grandes aportaciones de la actriz Margarita Xirgu a lo que más tarde se llamarían los “festivales al aire libre”.

Otro gran éxito sale de la colaboración García Lorca / Rivas Cherif / Burmann con varias obras del poeta granadino. En 1930 la compañía de ensayo “Caracol”⁶⁷⁸ representa *La zapatera prodigiosa* con una escenografía inspirada por el propio poeta. La

⁶⁷⁵ ABC (19-V-1932), p. 13.

⁶⁷⁶ Cipriano Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro*, op.cit., p. 296.

⁶⁷⁷ Ursula Beckers, op. cit., p. 150. Dado su éxito la obra se repone el 28 de octubre del mismo año con una versión de cámara en el teatro Español. Años más tarde, en 1959, habrá otra representación en el Teatro Romano de Mérida, esta vez por la compañía de Nuria Espert y su marido, Armando Moreno, con la colaboración de Burmann.

⁶⁷⁸ Sobre los grupos teatrales artísticos como “Caracol”, “Mirlo Blanco”, “Cántaro Roto” y la TEA, todos creados por Rivas Cherif, véase más abajo.

cooperación entre Lorca y Burmann siempre fue de una sintonía artística perfecta. Para el poeta, Burmann era “el único ingeniero teatral que hay en España”⁶⁷⁹ mientras que Burmann, por su parte, admiraba el gran sentido plástico con el que García Lorca veía las escenas que reflejaba con sólo unos sencillos bosquejos. Entre ambos reinaba una confianza absoluta en sus respectivas capacidades profesionales, confianza que había nacido años antes en Granada cuando Federico había visto por primera vez los bocetos de un Burmann joven, recién llegado de Alemania. En los años siguientes Burmann se hace cargo de la escenografía de varias obras de García Lorca como *Mariana Pineda* (1932) con ambientación realizada por Salvador Dalí, *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y de su última obra *Doña Rosita la soltera*, en 1936.

De la colaboración entre Cipriano Rivas Cherif y su escenógrafo Sigfrido Burmann podemos resaltar que, si bien la preocupación por el teatro del Siglo de Oro fue prioritaria, no se desatendieron proyectos con un teatro comprometido como *Fermín Galán* de Rafael Alberti —un drama que levantó una gran polémica por el momento y las circunstancias de la fecha de su estreno, el 1 de junio de 1931, recién declarada la República—, las obras de García Lorca y el teatro socio-político alemán *Un día de octubre*⁶⁸⁰, (véase anexo XIII) y *Gas* (2-III-1935), ambos de Georg Kaiser. Hay que subrayar la valentía de Rivas Cherif y su equipo técnico al poner en escena estas obras del expresionismo alemán para un público todavía poco acostumbrado a un teatro de futuro, “el teatro de mañana”.

Sin embargo, los esfuerzos por salir de la crisis del teatro y la necesidad de una reforma escénica cambiaron en los años treinta el panorama teatral. La apuesta por el teatro moderno, el teatro de masas, surgido en Alemania y la Unión Soviética, sería apoyada por muchos intelectuales, que —según Pérez Bowie— asociaban el realismo con la escena burguesa, pensando que la reforma que exigía el teatro no había de afectar sólo a sus temas sino también a sus medios expresivos, “adecuados a la sensibilidad de un nuevo espectador, por lo que se propugna una total revolución escenográfica”⁶⁸¹. Por desgracia, la revolución escenográfica, empezada en España con Martínez Sierra, Burmann, Rivas

⁶⁷⁹ Ian Gibson, *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande. 1929-1936*. Barcelona-Buenos Aires-México: 1985, p. 253.

⁶⁸⁰ La obra *Un día de octubre* de Kaiser, traducida por Luis Fernández Roca y adaptada por A. Custodio, se presentó el 6 de mayo de 1931 con la compañía de ensayo Caracol, de Rivas Cherif, en el teatro Muñoz Seca. Las reseñas aparecieron en: *Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *El Debate*, *La época*, *ABC*, *El Sol*, *La Libertad*, *La Voz*, *Informaciones*, *El Imperial* (7-V-1931). Véase también: J.G. Olmedilla, “Margarita Xirgu estrena hoy *Un día de octubre*, primera obra de Georg Kaiser en España”, *Heraldo de Madrid* (6-V-1931), p. 5.

⁶⁸¹ José Antonio Pérez Bowie, “La teoría teatral en los intelectuales de la generación de la República”, art. cit., p. 2262.

Cherif y el mismo García Lorca, fue interrumpida por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, aunque su herencia fue recogida por las siguientes generaciones.

5.3.5. Cine y teatro: dos pasiones de Sigfrido Burmann (1936-1973)

En 1936 al estallar la Guerra Civil, Burmann se marcha a Berlín donde colabora en varias películas de ambiente andaluz, dirigidas por Florián Rey o Benito Perojo y el maestro Torroba, como *El barbero de Sevilla* (1938), *Carmen, la de Triana* con Imperio Argentina o Estrellita Castro como protagonistas. En 1939 regresa a España, pasando por Roma, donde en los estudios de la Cinecittá realiza los decorados para algunas películas, entre ellas *Il figli della notte* de Benito Perojo.

De vuelta a España comienza a trabajar en los estudios cinematográficos Cifesa, instalados en Aranjuez, colaborando con los directores de cine Fernando Delgado y Juan de Orduña. Entre 1939 y 1973 Burmann ambienta más de 150 películas como *Cañas y Barro* (1952), en una adaptación de la novela de Blasco Ibáñez; *El Padre Pitillo* (1954), adaptación de la obra de Carlos Arniches. También colabora con los directores de cine José Luis Sáenz de Heredia en *La verbena de la Paloma* (1964); Antonio Román: *Los últimos de Filipinas* (1954) y *La fierecilla domada* (1955); Luis Marquina *La Filigrana* (1949); Edgar Neville en *Nada* (1949), en una adaptación de la novela de Carmen Laforet del mismo título, además de Manuel Summers, José Luis Berlanga y Carlos Saura⁶⁸².

Burmann también creó escuela en el ámbito cinematográfico como lo demuestran los trabajos de los directores de cine Gil Parrondo y Wolfgang Burmann y del cámara Hans Burmann, ambos hijos de Sigfrido Burmann. Burmann era un hombre polifacético, abierto a cualquier movimiento artístico, como declara, en 1967, en una entrevista para *Blanco y Negro*: “Soy un enamorado de mi oficio en todas sus formas. Cuando trabajo para el teatro añoro la entrega que requiere el cine, y viceversa. Ambas especialidades me gustan sin saber cual más”⁶⁸³. No obstante, Burmann era, sobre todo, un escenógrafo teatral: la repuesta inmediata del público tras cada representación fue lo que hizo que jamás se desligara del teatro.

⁶⁸² Véase: Ursula Beckers, op.cit., p. 34-35.

⁶⁸³ Mercedes Vega, “Sesenta y tres años de cine y teatro español. Veterano Burmann. Sus últimos decorados, para una película de Berlanga”, *Blanco y Negro* (13-VII-1967).

En 1939 Burmann retoma su trabajo de escenógrafo en el teatro Español de Madrid. Sólo nos detendremos brevemente en sus colaboraciones con Cayetano Luca de Tena de 1940 hasta 1952 y José Tamayo de 1950-1970, ya que esta época queda fuera de los límites marcados para nuestro trabajo de investigación. Pertenece, sin embargo, a su larga biografía de escenógrafo por lo que mencionamos únicamente las obras más aplaudidas.

Tras la muerte del director artístico Felipe Lluch Garín en 1942, Burmann empieza a trabajar con Cayetano Luca de Tena⁶⁸⁴. Son años importantes en los que el teatro Español sigue las nuevas líneas teatrales trazadas en los años treinta. Ambos coinciden en los puntos más esenciales de la escenografía vanguardista, tal y como subraya en 1990 Luca de Tena en una entrevista para la *La Estafeta*: “Nosotros queríamos un teatro donde la plástica colaborara con el texto, donde la iluminación tuviera otro papel distinto y donde manifestaran también su presencia una serie de valores musicales y de efectos auditivos”⁶⁸⁵. Meses más tarde, en otra entrevista para *La Estafeta Literaria*, Cayetano Luca de Tena puntualiza:

La escenografía es el vehículo que facilita el tránsito del espectador al ambiente, al clima de cada obra. Dada la apretada síntesis que es la acción teatral, lo que importa es llegar a conocer a los pocos segundos la época, la geografía, la escala social en que los protagonistas se mueven. [...] La escenografía debe predisponer al espectador a admitir, a comprender, a participar en la acción dramática. Así será la mejor escenografía para una obra aquella en que las palabras, las acciones, parecen obligadas, como si fuera lo único que en aquel ambiente pueda pronunciarse y ocurrir. En cambio, el menor roce puede causar la muerte de la ilusión.⁶⁸⁶

La misión principal del teatro Español, un teatro subvencionado por la dictadura, era, en primer lugar, la puesta en escena de obras clásicas nacionales e internacionales. Sólo mencionaremos unas cuantas. En los doce años de colaboración entre Luca de Tena y Burmann se representaron obras como *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (12-X-1944)⁶⁸⁷ (véase anexo X), *Don Juan Tenorio* de Zorilla (31-X-1944)⁶⁸⁸, *Macbeth* (11-II-1942)⁶⁸⁹ y

⁶⁸⁴ Véase: Entrevista con Cayetano Luca de Tena, *La Estafeta Literaria* (8-II-1990).

⁶⁸⁵ Julio Trenas, “Cayetano Luca de Tena: La evolución del montaje y la dirección escénica”, *La Estafeta Literaria*, 1943.

⁶⁸⁶ S/f: “Charla sobre el teatro. Habla el director del teatro Español. El problema de la realización. La plástica en el teatro, en cine. El Teatro y la Cultura”, *La Estafeta Literaria*, núm. 6 (22-II-1944).

⁶⁸⁷ Angel-Antonio Lago Carballo, “Amor y honor de España en *Fuenteovejuna*. Magnífica presentación de la inmortal obra de Lope de Vega”, *La Estafeta Literaria*, núm. 15 (21-X-1944). Escribe Lago Carballo en su reseña: “*Fuenteovejuna* quedará como modelo de buen hacer escénico. Todo motivo de plasticidad y belleza es aprovechado. Excelente la solución [diversas plataformas y puentes] del decorado.”

⁶⁸⁸ Cristóbal de Castro, “Español: *Don Juan Tenorio*. Nueva escenografía”, *Madrid* (1-XI-1944).

⁶⁸⁹ Fernando Castán Palomar, “Un alarde teatral que hasta ahora no había visto Madrid, *Macbeth*, de Shakespeare”, *Pueblo* (12-II-1942).

El sueño de una noche de verano de Shakespeare (7-XII-1945)⁶⁹⁰, obra en la que las críticas resaltaron el buen trabajo escenográfico de Burmann:

Aquí no tenemos más remedio que dedicar un elogio a Sigfrido Burmann, pintor de sutilísima sensibilidad, renovador de nuestra escenografía, que ha logrado un trabajo de maestro. [...] Tiene, además el decorado creado por Burmann profunda perspectiva, y es tal la fuerza de su evocación, que parece estar lleno de misteriosas resonancias que se producen en los bosques: murmullos de agua y pájaros, susurros de brisa y follaje, silencio sonoro...⁶⁹¹

Ya mencionamos en otro lugar que los árboles, el movimiento de las hojas, los sonidos de la naturaleza y hasta el silencio estaban presentes en los trabajos escenográficos de Burmann. En el *Fausto* de Goethe (véase anexo IX)⁶⁹² —según Burmann una de sus trabajos más logrados— la escenografía recuerda un paisaje de la región del Harz, tierra donde el artista alemán había nacido y pasado su juventud. Luca de Tena especifica: “El montaje exigía una realización muy distinta a las obras anteriores que obligaron a ciertos rigores de realismo: una época, un ambiente, unas costumbres [...] que exigían más libertad al realizador al tratarse de un ambiente fantástico, irreal”⁶⁹³.

También cosecharon éxito las escenografías para *La conjuración de Fiesco*, de Friedrich Schiller (2-V-1946)⁶⁹⁴, *María Tudor*, de Victor Hugo (19-IV-1947), *El Mercader de Venecia*, de Shakespeare (6-XII-1947)⁶⁹⁵, con una escenografía de Burmann, de la que cuatro décadas más tarde, en 1990, recordaría Cayetano Luca de Tena: “[Burmann fue] un gran artista intuitivo y sensible, porque la realización teatral, la labor de dirección artística es ante todo un problema de intuición más que un problema de razón, más una cosa sentida que una cosa pensada”⁶⁹⁶.

A partir de 1950, Burmann colabora con *José Tamayo*. Para la apertura del Teatro Bellas Artes el nuevo equipo técnico prepara puestas en escena de dramaturgos contemporáneos españoles como García Lorca, Buero Vallejo, Valle Inclán además de los

⁶⁹⁰ F. Castán Palomar, *Sueño de una noche de verano*, en el teatro Español. Un espectáculo maravilloso una jornada triunfal”, *Dígame* (8-XII-1945).

⁶⁹¹ F. Galindo, “*El sueño de una noche de verano*, en el Español. Conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Shakespeare”, *Dígame*, 21-I-1964. Véase también: Enrique Llovet, “*El sueño de una noche de verano*, en el Español”, *ABC* (17-I-1964).

⁶⁹² Alfredo Marqueríe, “Fausto 43”, *Informaciones* (22-II-1944); Ignacio Carrión, “La gran escenografía de Sigfrido Burmann”, *Blanco y Negro* (27-III-1971). En esta entrevista Burmann considera *Fausto* y *El sueño de una noche de verano* como uno de los mayores éxitos de su carrera escenográfica teatral.

⁶⁹³ S/f: Entrevista con Cayetano Luca de Tena, mantenida el 8 de febrero de 1990 en *La Estafeta Literaria*.

⁶⁹⁴ Alfredo Marqueríe, “*La conjuración de Fiesco*, de Schiller, en magnífica adaptación de Marquina, se estrena con gran éxito en el Español”, *ABC* (3-V-1946).

⁶⁹⁵ Alfredo Marqueríe, “*El mercader de Venecia*”, *ABC* (7-XII-1947). Véase también: F. Castán Palomar, “*El mercader de Venecia*, en el teatro español”, *Dígame* (9-XII-1947).

⁶⁹⁶ Entrevista mantenida con Cayetano Luca de Tena en *La Estafeta Literaria* (21-II-1990).

autores Arthur Miller (*La muerte de un viajante*, 10-I-1952)⁶⁹⁷, Luigi Pirandello, Bertold Brecht *Madre Coraje y sus hijos*, 16-X-1966 (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1941)⁶⁹⁸ (véase anexo XII), *El buen hombre de Sezuan* (1967) y *El círculo de tiza caucasiano*, 22-I-1966 (*Der kaukasische Kreidekreis*, 1948) o la obra de Max Frisch, *La muralla china* (*Die chinesische Mauer*, 1945) representada en 1971. En lo que a las obras de Brecht y Frisch se refiere hay que saber, que ambos autores tuvieron mucha importancia para el teatro español⁶⁹⁹ tras la Segunda Guerra Mundial. No obstante, el interés por el drama alemán comenzó cuatro décadas antes, es decir, tras la Primera Guerra Mundial, con las obras de Toller, Sternheim y Georg Kaiser que se estrenaron en los años treinta en España.

Resumen

Hemos visto que durante los años veinte y treinta, época que coincide con la crisis del teatro español, las actividades de Burmann como escenógrafo teatral fueron fundamentales tanto para su propia evolución profesional como para la transformación del teatro español. Gabriel García Espina lo subraya en el acto de entrega del “Premio Nacional de Escenografía de 1971” al mejor escenógrafo:

[Burmann] que pinta como quiere, que inventa perspectivas y colores para bregar con ellos las grandes ideas dramáticas universales; que no envejece su técnica sino que la mantiene al día con inspiración de última hora, sin mengua de su genio y de su personalidad, está ahí en un centelleo que reparte sus brillos sobre medio siglo muy largo de la mejor historia teatral.⁷⁰⁰

Sigfrido Burmann creó, según Julio Trenas en una entrevista con el homenajeado, “un estilo y una escuela”,⁷⁰¹ que marcaron la escenografía teatral española. Nadie mejor para

⁶⁹⁷ Enrique Llovet, “*La muerte de un viajante* (Arthur Miller). Un drama universal”, *El Alcázar* (11-I-1952). Jorge de la Cueva, “Comedia: *La muerte de un viajante*. Comedia de Arthur Miller”, *Ya* (11-I-1952); Torrente Ballester, “Comedia: *La muerte de un viajante*”, *Arriba* (15-I-1952). En una entrevista mantenida cinco años más tarde Burmann confesó que fue uno de los decorados más complicados en su carrera de escenógrafo. Véase también: Antonio D. Olano, “Entrevista con Sigfrido Burmann”, *Pueblo* (2-VI-1957).

⁶⁹⁸ F. Galindo, “*Madre Coraje y sus hijos*, en Bellas Artes. Bertold Brecht (6-10-1966)”. En: *Dígame* (11-X-1966); véase también, S/F., “Medio siglo de escenografía a través de Sigfrido Burmann”, *Arte-Hogar* (10-XI-1966).

⁶⁹⁹ Sobre el teatro alemán de la posguerra en España, véase: Luis Acosta Gómez, “El teatro alemán: de Brecht a Weiss”. En: Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español*, op.cit., pp. 2997-3019.

⁷⁰⁰ Véase: A. Marquerie, “Exposición Homenaje a Sigfrido Burmann”. En: *Pueblo* (20-I-1970); J. Montero Alonso, “Sigfrido Burmann”, *Pueblo* (25-I-1971); A. Laborda, “Sigfrido Burmann, medio siglo de escenografía”, *ABC* (6-III-1971); S/f., “Clausura de la exposición: 50 años del teatro del escenógrafo Sigfrido Burmann”, *Pueblo* (6-III-1971).

⁷⁰¹ Entrevista de Julio Trenas a Sigfrido Burmann: “Soy el escenógrafo moderno más antiguo”. —“Creo que sí he hecho escuela. Incluso me han llamado para explicar escenografía, y me han buscado los profesores de muchas escuelas de arte decorativo. [...] Casi todos los del teatro son discípulos míos y en el cine lo son todos. [...] Los he visto surgir”. En: *Proscenio* (5-XI-1969).

ilustrarlo que el escritor y dramaturgo Francisco Nieva que —a raíz del fallecimiento de Burmann en 1980— cuenta en su artículo necrológico “Burmann: el ingenio de un maestro del decorado teatral” que de adolescente escribía sus obras de teatro para que se pudieran decorar “en el estilo Burmann”⁷⁰². Lo que Nieva entendió como “estilo Burmann” era su gran sensibilidad y capacidad de representar cada obra en su esencia específica con una técnica revolucionaria, talento con el que Burmann escribió páginas importantes en la historiografía del teatro español⁷⁰³.

Es difícil seleccionar las mejores obras teatrales que Burmann decoró para el teatro español a lo largo de medio siglo de carrera artística. Quedan en la memoria sus puestas en escena para *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca en 1930 y *El Alcalde de Zalamea* del mismo autor, que se representó en 1934 —siguiendo la tendencia de Max Reinhardt de realizar los grandes espectáculos teatrales al aire libre— en la plaza de toros de Las Ventas, o *Medea* de Séneca (1933), representada en el marco incomparable del teatro romano de Mérida; *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, de 1935 (véase: anexo VI-X), en una representación en el teatro Español para la que Burmann volverá a crear “un rompimiento en forma de arcada, muy al estilo de Reinhardt, para enmarcar el escenario, mientras que al fondo se transformaron los distintos escenarios según cada momento de la obra”⁷⁰⁴; *La dama boba*, de Lope de Vega, en 1935, en una adaptación de García Lorca⁷⁰⁵, en el paseo de la Chopera del madrileño parque del Retiro, el mismo lugar donde Burmann, en 1931 ya había ambientado la obra *Electra* de Hugo von Hofmannsthal.

Fueron momentos estelares para el teatro español, para los diferentes directores teatrales y sus equipos técnicos y, sobre todo, para el público teatral español. La colaboración entre el “gran Reinhardt” y el escenógrafo alemán Sigfrido Burmann, ambicionada en 1933 por Rivas Cherif, no pudo ser. Lo que sí se consiguió fue la construcción de un referente teatral alemán en el teatro español tanto a través de los mediadores culturales y los críticos literarios mencionados con anterioridad, que llamaron la atención sobre el teatro alemán de entreguerras, como a través de las escenografías revolucionarias de Sigfrido Burmann sin olvidarnos de los jóvenes directores teatrales como Cipriano Rivas Cherif que por su visión y apuesta por el teatro moderno aportó una parte importante a la renovación del teatro español.

⁷⁰² Francisco Nieva, “Burmann: el ingenio de un maestro del decorado teatral”, *El País* (2-VIII-1980).

⁷⁰³ Francisco Nieva, *Tratado de escenografía*, op. cit., p. 149.

⁷⁰⁴ Conchita Burmann, op.cit., p. 141.

⁷⁰⁵ A saber que Federico Gacía Lorca y Salvador Dalí visitaron en diversas ocasiones el taller de Burmann para ver sus bocetos para las distintas obras de teatro. En: Conchita Burmann, op.cit., p. 83.

5.4. Cipriano de Rivas Cherif (1891-1967)

Las amplias fuentes documentales y bibliográficas que existen sobre la vida profesional de Rivas Cherif nos obligan a entrelazar la biografía de sus diferentes etapas creativas con sus propias reflexiones y las de otros escritores e investigadores a fin de comprender mejor la compleja personalidad de nuestro mediador cultural, importante renovador del teatro español en tiempos de crisis. Según Christopher Copp⁷⁰⁶ fueron pocos los que, como Rivas Cherif —periodista, dramaturgo y director teatral— y sus colaboradores, se dieron cuenta de los cambios culturales “casi geológicos” que se produjeron en toda Europa a causa de la Revolución Rusa.

Cipriano de Rivas Cherif nace en Madrid el 13 de enero de 1891 en el seno de una familia liberal y acomodada. Fue el mayor de diez hermanos y, tras pasar por el Colegio del Santo Ángel de la Guarda de la calle de Atocha, inicia en 1901 el bachillerato en las Escuelas Pías de San Fernando. Dos años más tarde ingresa en el Colegio de Segunda Enseñanza de los Agustinos en el Escorial. Ya desde niño siente una atracción especial por el teatro y es precisamente en el Escorial donde pisa las tablas por primera vez en una fiesta del colegio.

En 1906 inicia el Curso Preparatorio de Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid aunque está más motivado por sus inquietudes artísticas que por los estudios de leyes. Pronto se introduce en los ambientes literarios madrileños donde conoce a Valle-Inclán, Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Enrique Díez-Canedo, Manuel Machado, Goldoni, Unamuno, Benavente y otros. Fueron sus compañeros de curso el poeta Fernando Fortún, muerto prematuramente en 1914, y Ramón Gómez de la Serna, que en 1907 inicia unas conferencias-tertulias sobre literatura a las que asiste Rivas Cherif. Es en esta época cuando publica su primer libro, *Versos de abril*, firmado con el seudónimo Leonardo Sherif⁷⁰⁷, al que siguen en abril de 1908 *Los cuernos de la luna* (1908), ambos presentados al concurso *El Cuento Semanal* y *El cristal con que se mira*, un concurso de comedias, organizado por *El Liberal* a finales de 1908. El éxito le lleva a iniciarse profesionalmente en la carrera de actor en la compañía de Rosario Pino, aunque la oposición familiar a sus pretensiones artísticas es total.

⁷⁰⁶ Christopher H. Cobb, *La cultura y el pueblo – España, 1930-1939*. Barcelona: 1981, pp. 35 y 58-67.

⁷⁰⁷ Cipriano Rivas Cherif firma al principio de su carrera literaria con diferentes seudónimos antes de fijarse su nombre como lo conocemos hoy.

Los deseos de su padre, el abogado Mateo de Rivas Cuadrillero, son que el joven siga con la carrera de Derecho por lo que le alejan del ambiente artístico madrileño enviándole a Valladolid y posteriormente a Bolonia, donde ingresa en 1911⁷⁰⁸, gracias a una beca, en el Colegio de San Clemente de los Españoles hasta concluir su doctorado en Derecho en 1914. Los cuatro años que permanece en Italia le permiten, por un lado, enriquecer decisivamente su curiosidad como espectador de obras teatrales y óperas, y, al mismo tiempo, entrar en contacto con las revolucionarias teorías escénicas de Gordon Craig, al cual no llegaría a conocer personalmente. Fueron años determinantes para la futura carrera teatral de Rivas Cherif. Aguilera Sastre y Aznar Soler lo describen así:

Podemos imaginar el deslumbramiento del joven Rivas Cherif ante la revelación de un pensamiento teatral como el de Craig, que planteaba una ruptura radical con la tradición realista y naturalista dominante en el teatro europeo y, desde luego, en la escena española. Las ideas de Gordon Craig constituían una propuesta concreta de lo que Pérez de Ayala llamaría en 1915 la necesaria ‘re-teatralización’⁷⁰⁹ del arte teatral. Un objetivo que Rivas Cherif compartía por entonces plenamente. Así, no debe extrañarnos que nombre en *Cómo hacer teatro* a Craig y Reinhardt como ejemplos de “artistas” —no literatos o escritores— renovadores del teatro europeo del siglo XX que, ‘sin ser pintores ni escultores, defendían la misma idea predominantemente espectacular del teatro’.⁷¹⁰

En su *Autobiografía* —publicada tras su muerte en 1968 por el semanario mexicano *El Redondel*—, Rivas Cherif se reitera en su convicción de que la poética teatral de Craig, publicada en su revista *The Mask*, “vino a constituir mi evangelio con el de los principales directores europeos”⁷¹¹.

A su vuelta a España en 1914, Rivas Cherif se reintegra a la vida madrileña participando en reuniones de jóvenes inquietos en las que conoce a Ortega y Gasset y Manuel Azaña —su futuro cuñado— y decide sondear las posibilidades de su carrera presentándose a oposiciones para el cuerpo diplomático, aunque sin éxito⁷¹², por suerte para el teatro español, para el que se abrirá una página importante a partir de 1930.

⁷⁰⁸ Ya mencionamos más arriba que también Burmann, en 1911, se va con una beca para estudiar en la Academia de Gordon Craig en Florencia aunque su familia *no* tiene constancia de que ya en esa época se cruzaran los caminos de Burmann y Rivas Cherif. Sí es importante constatar que los dos artistas se vieron influenciados por los nuevos conceptos escénicos de Craig como se refleja dos décadas más tarde en sus montajes escenográficos en común.

⁷⁰⁹ R. Pérez de Ayala, *Las máscaras. La reteatralización*. En: *España* (25-XI-1915), p. 4.

⁷¹⁰ Juan Aguilera Sastre / Manuel Aznar Soler, *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: 1999, p. 20.

⁷¹¹ Cipriano Rivas Cherif, “Autobiografía”. En: *El Redondel* (15, 21 y 28-I-1968). Véase también: Aguilera Sastre / Aznar Soler, “*Cipriano de Rivas Cherif*...”, op. cit., pp. 465-474.

⁷¹² Rivas Cherif: “Me examiné, como era mi intención, con escasa preparación y menos desparpajo del que yo creía tener antes de verme en el trance, y por dos veces fui reprobado en las oposiciones al cuerpo diplomático.” En: Folletones de *El Sol* (3-VI-1931), p. 4.

5.4.1. Años de formación periodística y teatral (1914-1930)

A partir de 1915 Rivas Cherif decide dedicarse a su vocación literaria, primero como crítico teatral desde las páginas de la prensa literaria, actividad que fue para muchos jóvenes intelectuales de aquel momento una fuente segura de ingresos. Colabora en la *Revista de Libros* de Luis Bello y, a partir de 1916, Luis Araquistáin le encarga las críticas teatrales para el periódico *España* —en sustitución de Enrique Díez-Canedo— bajo los apodos “Pipi, antiguo mozo del café de Moratín” y “Tito liviano”. Más tarde dirige junto a su cuñado Manuel Azaña la revista *La Pluma* (1920-1923) (véase: cap. 4.1.) firmando con el seudónimo “El crítico incipiente”. Al mismo tiempo colabora con el *Heraldo de Madrid*, *ABC* y *El Sol*, donde publica artículos sobre la teoría teatral, recogidos más tarde en su libro *¿Cómo hacer teatro?*⁷¹³

A pesar de su intensa ocupación como crítico, el teatro le sigue tentando —al igual que en el caso de nuestro anterior mediador Sigfrido Burmann “[...] fue Gordon Craig quien determinó la definitiva perdición de mi vida por el teatro, y, ni siquiera por el teatro comercial, por el teatro artístico”⁷¹⁴. El siguiente estímulo en su formación teatral sería su estancia en París junto a su cuñado Manuel Azaña, entre 1919 y 1920, donde “se mete de lleno en el teatro del Vieux-Colombier, que dirige Jacques Copeau a quien compara con Gordon Craig”⁷¹⁵. Asiste a espectáculos de Gémier, de Pitoëff, Dullin, Jouvet, Baty⁷¹⁶, Lugné-Poë⁷¹⁷ y Cocteau, del que más tarde acabaría representando el *Orfeo* con el grupo teatral “Caracol”, aunque, según el propio Rivas Cherif: “Fue Jacques Copeau quien mejor ha realizado —corrigiéndolas a la medida francesa— las teorías de Gordon Craig”⁷¹⁸. ¿Qué fue lo que captó el interés de Rivas Cherif en las realizaciones teatrales de Copeau? A su vuelta a España en 1920, lo expresa en un artículo de crítica teatral: “Es su doctrina teatral en la supremacía del texto dramático, en la interpretación pura y simple del autor.

⁷¹³ Cipriano de Rivas Cherif, *¿Cómo hacer teatro? Apuntes de orientación profesional en las Artes y oficios del Teatro Español*. Valencia: 1991.

⁷¹⁴ Rivas Cherif, “Los españoles y la guerra. El viaje de Valle-Inclán”. En: *España*, núm. 68 (11-V-1916), p. 4.

⁷¹⁵ Ana María Arias de Cossío, *Dos Siglos de escenografía...*, op. cit., p. 262.

⁷¹⁶ Rivas Cherif considera los tres últimos artistas, junto a Copeau “los cuatro maestros del teatro artístico de París”.

En: *Cómo hacer teatro*, op.cit., p. 345, nota 3.

⁷¹⁷ Rivas Cherif elogia la representación de *Casa de muñeca* (sic!) dirigida por Lugné-Poë. En: *¿Cómo hacer teatro?*, op.cit., p. 287.

⁷¹⁸ Cipriano Rivas Cherif, *¿Cómo hacer teatro?*, p. 37.

[...] El respeto, la probidad, el estudio, favorecen la inspiración artística. No hacen falta, e incluso estorban, trapos y telones. La verdad se muestra desnuda”⁷¹⁹.

Con estos principios, Rivas Cherif se encuentra en plena sintonía con Burmann con el que terminará trabajando a partir de 1930 como veremos más abajo. En su obra *¿Cómo hacer teatro?*, escrita en 1945 en el Penal de Deusto, Rivas Cherif subraya la sencillez del teatro del Vieux-Colombier:

Nada me ha *ilusionado* tanto en mis recuerdos de espectador, como la modestia, un tanto exagerada con austeridad protestante o jansenista, del Teatro del Vieux-Colombier [en] la representación del *Cuento de Invierno* de Shakespeare. [...] Los más varios y rápidos cambios de decoración, es decir, de *ambiente*, se lograban con sólo el empleo de la luz. [...] Tan sólo una luz luminosa inundaba el escenario de arriba abajo con una claridad compacta, como de luna, pero fraguando la masa tórrea.⁷²⁰

La poética de la austeridad practicada por Copeau en el teatro Vieux-Colombier de París no sólo le impresiona sino que “convenía tanto teatral como materialmente a Rivas Cherif”⁷²¹ que regresará de París con dos iniciativas claras para la renovación teatral: Por un lado la fundación de la revista *La Pluma* (1920-1923) —como portavoz de sus ideas teatrales vanguardistas—, en la que publica paulatinamente importantes artículos sobre el teatro artístico de Gordon Graig, Jacques Copeau y Max Reinhardt para la renovación del teatro español en crisis. Por otro lado fomenta la creación o participación en grupos de teatro experimental como el “Teatro de la Escuela Nueva” (1920-1921)⁷²², “El Mirlo Blanco” (1926-1927)⁷²³ de la familia Baroja, que con la participación de Valle-Inclán se rebautizará con el nombre de “El Cántaro Roto” (1927)⁷²⁴ y “El Caracol” (1928-1929); todos ellos de corta duración por el trasfondo político y social⁷²⁵.

⁷¹⁹ Rivas Cherif, “Un teatro modelo. El Vieux-Colombier de París”, *La Internacional*, núm. 31 (21-V-1920).

⁷²⁰ Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro*, op. cit., p. 308.

⁷²¹ Juan Aguilera Sastre / Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif...*, op. cit., p.37.

⁷²² Rivas Cherif, “El teatro de la Escuela Nueva”. En: *La Pluma*, núm. 11, abril de 1921, pp. 236-244. Sobre el Teatro de la Escuela Nueva véase también: Aguilera / Aznar, *Cipriano de Rivas Cherif...*, op.cit., pp. 91-109; Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: 1970, pp. 157-184; Víctor Fuentes, *La marcha del pueblo en las letras españolas: 1917-1936*. Madrid: 1980.

⁷²³ Rafael Marquina, “El Mirlo Blanco”: “No es un teatro de profesionales. No es tampoco una escuela de aficionados. Es algo más difícil y más bello. Es, cada día más, un juego de artistas. En esto estriba su gracia y su peligro. Cuidado con los juguetes. No son para todas las manos ni para todas las imaginaciones”. En: *Heraldo de Madrid* (2-IV-1927).

⁷²⁴ Juan Aguilera Sastra, “La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español. “El Mirlo Blanco”, “El Cántaro roto”, *Segismundo*, núms. 39-40: 1984, p. 233-245.

⁷²⁵ Sobre el aspecto histórico-político véase: Ana M^a Arias Cossío, “Los años de la dictadura y el advenimiento de la II República”. En: *Dos siglos escenografía...*, op. cit., pp. 264-273.

El Teatro de la Escuela Nueva

M^a Carmen Gil Fombellida escribe sobre los primeros pasos de Rivas Cherif como director escenográfico del Teatro de la Escuela Nueva:

El impulso principal que lleva a Rivas Cherif a formar parte de un proyecto político y social como el Teatro de la Escuela Nueva es su enorme interés por aproximar la cultura y el teatro de calidad a la clase obrera; en la línea defendida por la “Liga de Solidaridad Internacional”, fundada por Henri Barbusse, y con la que el director ha tomado contacto durante su viaje en París en 1919.⁷²⁶

A través de su colaboración con la “Escuela Nueva” —una asociación cultural, formada por profesores y literatos para acercar la cultura a la clase trabajadora— Rivas Cherif pone en práctica sus teorías teatrales renovadoras para hacer oposición al teatro comercial con el propósito de educar el gusto de un público, capaz de apreciar las nuevas propuestas de un teatro de calidad. Crea, según las teorías estéticas de Copeau y Gordon Craig e influenciado por Adrià Gual un “laboratorio teatral” en el que priman la austeridad en los decorados —adornados sólo con unos simples telones de fondo—, la iluminación en la escenografía y el profundo respeto al texto⁷²⁷. La primera obra que sale de la Escuela Nueva bajo la dirección de Rivas Cherif es *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, una obra de carácter emblemático para la clase obrera por mostrar los problemas sociales de la clase trabajadora. La representación de la obra fue —según Enrique Díez-Canedo— uno de los acontecimientos teatrales de mayor importancia del año por el intento de la Escuela Nueva de abordar “un teatro popular”. Ese criterio concuerda con el de Rivas Cherif que divide la actividad de la Escuela Nueva en dos acciones afines para la educación socialista:

De una parte, se propone estimular en las masas obreras las aficiones intelectuales; de otra, se pretende suscitar la conversión al socialismo de todas las gentes de buena fe económicamente proletarias. Hay por consecuencia —según Rivas Cherif— un público y unos cómicos posibles. De menos hizo Dios el Teatro del Mundo.⁷²⁸

En el primer año se representan, a razón de un estreno por mes, obras como *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, *El condenado por desconfiado*, de Tirso, *La fiera*, de Galdós, *El hombre del destino* y *Candida*, de Bernard Shaw, *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievsky⁷²⁹. El éxito de las representaciones se fueron a pique en el segundo año cuando tras el anuncio del estreno de *La voz de la vida*, de Hjalmar Bergström, la obra fue

⁷²⁶ M^a Carmen Gil Fombellida, “Formación y primeros pasos en la escena profesional”. En: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el Teatro de la II República*. Madrid: 2003, pp. 41-93.

⁷²⁷ M^a Carmen Gil Fombellida, op.cit., p. 41.

⁷²⁸ Rivas Cherif, “Un ensayo de teatro del pueblo”. En: *La Libertad* (2-VII-1920), p. 4.

⁷²⁹ Rivas Cherif, “Teatros. Inauguración de temporada”. En: *La Pluma*, núm. 5 (octubre de 1920), p. 231.

prohibida por orden del Director General de Seguridad, Millán de Priego, a lo que Rivas Cherif contestó con sendos artículos periodísticos en *El Sol*⁷³⁰, *El Liberal*⁷³¹ y *El Imparcial*⁷³² explicando la injusticia de la decisión gubernamental porque, “[...] el teatro de la Escuela Nueva no es una Empresa, es, más bien, una Sociedad intelectual de un grupo de ateneístas que tendrán las ideas que quieran tener, y que sin espíritu mercantil quieren hacer un teatro social, práctico o desinteresado, o como se quiera.”⁷³³.

Luego, entre 1922 y 1923 —al igual que le ocurrirá en 1933 con Max Reinhardt— Rivas Cherif quiso traer a Adrià Gual del “Teatre Intim” a Madrid para una colaboración entre las dos compañías. También en esta ocasión su oferta no llegó a cristalizar en proyectos concretos para llevarlos al escenario.

“El Mirlo Blanco”, “El Cántaro Roto” y “El Caracol”

Fracasados los repetidos intentos de dar continuidad al espíritu del Teatro de la Escuela Nueva a través de una versión madrileña del Teatre Intim de Adrià Gual, Rivas Cherif busca otras fórmulas para trazar una alternativa renovadora al teatro comercial. Esta oportunidad se brindó a finales de 1923 con la posibilidad de organizar un teatro de cámara —El Mirlo Blanco— con sede en la casa particular de los Barojas y con la colaboración de un reducido número de escritores y artistas. Las diferencias con el Teatro de la Escuela Nueva fueron notables. Ya no se trataba de ensayar un teatro popular para un público nuevo, sino de un teatro selecto, de cámara, hecho por y para intelectuales. El Mirlo Blanco consiguió una estabilidad al disponer de un escenario propio, de un grupo notable de actores, de unos autores que procuraban un repertorio de textos importantes y de una labor escenográfica novedosa dirigida por Rivas Cherif. Se trataba, como pronosticaba Díez-Canedo, de “un teatro pequeño, libre, vivo, que fuera germen de públicos más exigentes en materia de arte que los grandes públicos de ahora”⁷³⁴.

Tres años más tarde, los proyectos de El Mirlo Blanco encuentran continuidad con “El Cántaro Roto”. El grupo conserva los propósitos del núcleo personal inicial con la aportación de obras de Valle-Inclán y la dirección de escena de Rivas Cherif. En 1927 El

⁷³⁰ Rivas Cherif, “El Teatro de la Escuela Nueva. ¿Prevía censura teatral? Se suspende el estreno de una obra” (12-VI-1921), p. 3.

⁷³¹ Rivas Cherif, “Contra la libertad de la escena. Una ‘millanada’ intolerable” (12-VI-1921), p. 3.

⁷³² Rivas Cherif, “Teatro de la Escuela Nueva. Supresión de un estreno por el director de Seguridad” (12-VI-1921), p. 2.

⁷³³ Aguilera Sastre / Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro...*, op.cit., p. 100.

⁷³⁴ Enrique Díez-Canedo, *El Sol* (9-II-1926), recogido en: Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral...*, op.cit., IV. p. 150. Véase también: Aguilera / Aznar, *Cipriano de Rivas Cherif...*, op.cit., p. 111.

Cántaro Roto se traslada a la nueva sede del “Círculo de Bellas Artes” con lo que Rivas Cherif tenía la esperanza de llegar a un público más amplio. Soñaba con un escenario que cumpliera las exigencias modernas permitiendo un cambio rápido de decoración, indispensable para las representaciones del teatro clásico o moderno como el teatro de Valle-Inclán⁷³⁵. También esta vez, las esperanzas de Rivas Cherif se truncaron: La reforma teatral no se produjo, el espacio escénico no sufrió ninguna modernización⁷³⁶ y la experiencia en el Círculo de Bellas Artes fue frustrante: “Es muy posible que la sala y la escena del nuevo Círculo de Bellas Artes no sirva para el teatro profesional”⁷³⁷. Finalmente su propio grupo experimental El Caracol —aunque en un lugar más reducido que en el Bellas Artes— hará posible la experimentación escénica positiva que Rivas Cherif estaba buscando para dar el salto desde los grupos minoritarios a la escena oficial⁷³⁸. En 1930 Rivas Cherif funda con Isabel Barrón la “Compañía Clásica de Arte Moderno” donde adquiere nuevas experiencias como director de escena con una cartelera bajo el signo de “clasicismo y modernidad”⁷³⁹.

Fueron años de formación, en los que Rivas Cherif realiza indistintamente las funciones de director de propaganda, asesor literario, director artístico y escenógrafo, adquiriendo al mismo tiempo amplios conocimientos empresariales y teatrales. Son diferentes experiencias que le sirvieron como escuela y serán, al mismo tiempo, trampolín para su próximo cometido: su incorporación a la compañía profesional de Margarita Xirgú, que marcará un papel determinante en la escenografía teatral española de los años treinta.

5.4.2. Renovación escénica en el Teatro Español (1930-1935)

Con la colaboración de Rivas Cherif en el teatro Español se presenta para él la oportunidad de poner en práctica sus ideas renovadoras, dirigidas ahora al público mayoritario de las grandes salas, ofreciendo una verdadera alternativa artística y económica frente a los teatros comerciales. Junto a Margarita Xirgú, pretende asociar arte

⁷³⁵ Rivas Cherif, “Teatro crítico. Los escenarios nuevos”, *Heraldo de Madrid* (14-VIII-1926), p. 5.

⁷³⁶ Rivas Cherif, “El curioso impertinente”, “Una pregunta, y de la cúpula, qué?”, *Heraldo de Madrid* (22-I-1927), p. 5.

⁷³⁷ Rivas Cherif, “Teatro crítico. La sala de espectáculos del Círculo de Bellas Artes”, *Heraldo de Madrid* (28-VIII-1926), p. 5.

⁷³⁸ Luis Calvo, “Presentación del grupo teatral del Caracol”, *ABC* (25-XI-1928), p. 45-46.

⁷³⁹ Rivas Cherif, “Clasicismo y modernidad. Cartel de una empresa nueva”, *ABC* (2-I-1930), p.1.

y negocio, con una visión artística mucho más arriesgada y rupturista que la llevada a cabo en los años anteriores. Oficialmente Margarita Xirgú es la directora y empresaria de la compañía mientras que Rivas Cherif desempeña el papel de director o asesor literario y artístico, tarea que en teoría se centra “en la selección del repertorio, las relaciones con la prensa y la publicidad, el reparto de los papeles entre los actores y el seguimiento de las representaciones, marcando las entradas y salidas, los cambios de escenario, etc.”⁷⁴⁰. El papel de director de escena como agente autónomo y responsable del montaje de la obra en su conjunto, en la práctica apenas había trascendido en el mundo teatral español—salvo en casos aislados como los de Adrià Gual, Gregorio Martínez Sierra o el propio Rivas Cherif en sus ensayos de teatro experimental—. Sin embargo la buena labor de Rivas Cherif no pasó desapercibida a los críticos teatrales. Enrique Díez-Canedo hace el siguiente resumen tras el primer año en el que Rivas Cherif estuvo al frente del Teatro Español como director de escena:

Ha hecho una temporada que abarca todas las fases previstas: Teatro clásico, [...] Teatro moderno, postromántico y actual [...] Teatro experimental y novísimo [...] Esta compañía ha tenido además algo que no es frecuente: un asesor literario. Llámese asesor o director artístico [...] lo cierto es que hace falta una persona o entidad que aconseje y determine con responsabilidad literaria en la preparación y realización de las tareas teatrales a los directores de las compañías que hartamente tienen con su trabajo personal y el gobierno de sus actores. [...] Un teatro como el Español no puede seguir el ejemplo de los teatros puramente industriales.⁷⁴¹

La estrecha colaboración entre Margarita Xirgú y su director escenográfico logró desde el principio implantar en el Español una organización teatral como la que ya se había impuesto en los mejores teatros europeos:

Ella fue delegando en él gran parte de sus responsabilidades de dirección, siguió sus indicaciones y juntos formaron un equipo perfectamente compenetrado a la hora de abordar las diferentes programaciones de las temporadas y los montajes específicos de cada obra. Hasta el punto de que cuando en 1935 un periodista le preguntaba acerca de sus proyectos inmediatos, la actriz respondía tajantemente: “Los proyectos aquí son de Cipriano Rivas Cherif.”⁷⁴²

Fue una época fundamental para el Teatro Español a pesar de las deficiencias técnicas de un escenario anticuado y mal equipado en cuanto a los recursos técnicos necesarios para una moderna concepción del espectáculo teatral. Y, aunque Rivas Cherif no inventó ningún nuevo concepto de teoría teatral ni de puesta en escena, ni había cursado

⁷⁴⁰ Aguilera Sastre / Aznar Soler, *Cipriano Rivas Cherif...*, op. cit., p. 172.

⁷⁴¹ Enrique Díez-Canedo, *El Sol* (24-II-1931), p. 3.

⁷⁴² José Ojeda, “El teatro. Una charla breve con la insigne actriz Margarita Xirgu, primera figura del teatro nacional”, *La Libertad* (19-V-1936, p. 3). En: Aguilera Sastre / Aznar Soler, *Cipriano Rivas Cherif...*, op.cit., p.173.

académicamente un aprendizaje de teatro, disponía ya de una experiencia escénica adquirida con anterioridad y supo valerse desde el principio de los trabajos escenográficos de Sigfrido Burmann, José Caballero, Castelao, Mignoni, Manuel Fontanals y Bartolozzi. Pero fue, sobre todo, Burmann quien durante cinco años colaborará con Rivas Cherif en las puestas en escena más vanguardistas.

Las ideas revolucionarias sobre el arte escénico del teatro dramático aparecen a partir de enero de 1932 en *El Sol* donde Rivas Cherif explica en varios artículos la importancia de crear un estilo dramático nuevo: “Es el teatro en sí mismo lo que está en crisis, porque la sociedad que representa se conmueve en sus cimientos solidarios”⁷⁴³. La renovación teatral habrá que buscarla, según Rivas Cherif, en una formación dramática adecuada: “Hace falta una escuela elemental de arte escénico [...] que modele la producción dramática con un sentido artístico de la moral política: con un director escénico. ¿Nada más? Nada menos”⁷⁴⁴. Admite, sin embargo, no tener ideas precisas sobre el nuevo sistema teatral, que “aún no está patentado” pero que él descubrirá y aplicará en los años siguientes junto a la figura profesional de Burmann y a través de “reformas de iluminación del escenario con arreglo a las instalaciones modernas de los teatros modelos europeos”⁷⁴⁵.

La amplia cartelera del Español representa entre 1930 y 1936 una cuidadosa selección del repertorio del teatro clásico con escenificaciones de Burmann cada vez más audaces como *El gran teatro del mundo*, en 1930 (véase: anexo VI); *El Alcalde de Zalamea* (1934) en la Plaza de toros de Madrid (véase: anexo VII) o *Medea* (1933) en el teatro romano de Mérida y el teatro Español (véase: anexo VIII). Rivas Cherif apostó por el teatro clásico, según él, “Hay un público español para una obra típica del genio nacional. [...] ¿Qué mejor tema español que el de la justicia sin venganza, ni que cuadre tan bien al Teatro Nacional de la República?”⁷⁴⁶

Los grandes espectáculos teatrales al aire libre atraían tanto a Rivas Cherif como a su escenógrafo Burmann; ambos consideraban a Max Reinhardt uno de los grandes renovadores del teatro de masas:

Reinhardt sitúa sus paisajes en un sexto continente. El cielo, la latitud, el clima del teatro caen fuera de nuestra latitud y de nuestro clima. Es Reinhardt quien desde el “Deutsches Theater Berlin” dicta normas de magia escénica al mundo [...] en el que el escenario se convierte en un ‘islote de poesía,

⁷⁴³ Rivas Cherif, “Temas con Variaciones – La crisis del Teatro”. *El Sol* (12-I-1932), p. 3.

⁷⁴⁴ Rivas Cherif, “Por el teatro dramático nacional”. En: *El Sol* (28-VII-1932), p. 8. Véase también, “Por el Teatro Dramático Nacional – Escuela”. *El Sol* (29-VII-1932), p. 3; “Por el Teatro Dramático Nacional”. *El Sol* (22-VII-1932), p. 3.

⁷⁴⁵ Rivas Cherif, “Temas con variaciones: El Ayuntamiento de Madrid y el teatro Español”. *El Sol* (10-V-1923), p. 8.

⁷⁴⁶ Rivas Cherif, “Por el Teatro Dramático Nacional”. *El Sol*, (10-IX-1932), p. 8.

por el que un soplo sobrenatural pasa'. Un auto sacramental escenificado por Reinhardt es un auto sacramental dos veces.⁷⁴⁷

Puede entenderse que Rivas Cherif, un hombre absorto por el teatro, quisiera traerse a Madrid al gran Reinhardt⁷⁴⁸ para una posible colaboración. En 1933 Rivas Cherif viaja a Berlín para traer al director alemán a dirigir *La muerte de Dantón*, de Büchner que Reinhardt, años atrás, había representado en la pista de un circo aplicando su teoría circular para restaurar el sentido de las representaciones del teatro griego.

Fue de Luis Araquistáin, la idea de hacer en España una gran representación ejemplar, en un vasto anfiteatro, donde la colaboración del pueblo cobrara, por el número de espectadores, autenticidad de masa. Una de las características de Max Reinhardt, quizá la que más ha contribuido a fijar su personalidad con rasgos inconfundibles en el mundo teatral de nuestra época, es su exaltación del espectáculo dramático como una fiesta de excepción, como un rito cultural.⁷⁴⁹

En dicha entrevista Rivas Cherif tuvo la oportunidad de mostrar las fotografías y bocetos de Burmann para el *El gran teatro del mundo* —que en ese preciso momento se estaba representando en el Deutsches Theater de Berlín en una adaptación de Hofmannsthal— y Reinhardt se quedó sorprendido de la moderna representación para un espacio teatral tan reducido como es el teatro Español⁷⁵⁰. Años más tarde, Rivas Cherif relata su entrevista con Reinhardt:

Tuve la satisfacción de que el propio Max Reinhardt, al ver las fotografías de mi Gran Teatro me preguntara sorprendidísimo si en España había ya un gran público capaz de gustar una interpretación tan estilizada. Mucho más sencilla que la suya, primero porque no contaba yo ¡ay! ni con mucho, con los medios de que él podía disponer en la Comedia de Berlín, y además porque yo no tenía que esforzarme nada en avalorar un texto poético que no necesitaba demasiada máquina escénica.⁷⁵¹

No obstante, los dos directores escenográficos no llegaron a un acuerdo ni por la forma ni por el fondo: “Reinhardt no quiso comprometerse a venir sin enviar antes a su

⁷⁴⁷ Rivas Cherif, “Una escuela de presentación escénica”. *El Sol* (22-XI-1932), p.8.

⁷⁴⁸ Rivas Cherif, “Ida y vuelta a Alemania – El gran Reinhardt”. *El Sol* (5-IV-1933), p. 1.

⁷⁴⁹ Rivas Cherif, “Hablando con Max Reinhardt. *La muerte de Dantón*”. *El Sol* (9-IV-1933), p. 1. – Luis Araquistáin (1886-1959), político y escritor de varios libros y colaborador del semanario España, la revista Leviatán y otros periódicos más. En 1932 es embajador en Alemania y en 1936 en Francia. Véase: Walther Bernecker, “Luis Araquistáin y la crisis de la República de Weimar”. En: Salas / Briesemeister (eds.), *Las influencias de las culturas...*, op.cit.. Madrid: 2000, pp. 111-128.

⁷⁵⁰ Rivas Cherif relató la entrevista con Reinhardt en Alemania en dos crónicas tituladas “Ida y vuelta a Alemania. *El gran teatro del mundo*”, *El Sol* (29-III-1933), p. 1 y “*El gran teatro del mundo*. Ópera y baile de espectáculo”, *El Sol* (1-IV-1933), p. 1. – En total hubo, entre marzo y abril de 1933, ocho artículos sobre la visita de Rivas Cherif a Alemania, su conversación con el “gran Reinhardt” y el proyecto de trabajar juntos en España, idea que finalmente no se realizó.

⁷⁵¹ Rivas Cherif, ¿Cómo hacer teatro?, op.cit., p. 289.

representante para ver con qué medios escénicos contábamos”⁷⁵². Además, Reinhardt tampoco pensaba que el amplio espacio de una plaza de toros —escenario que en 1934 sería destinado para otra obra de Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea*⁷⁵³— fuese el adecuado ni para *El gran teatro del mundo* ni para *La muerte de Dantón*⁷⁵⁴.

En realidad, las dos partes tenían una concepción muy diferente del teatro clásico: Rivas Cherif y su equipo técnico buscaban una escenografía de sencillez sintética como medio y no como fin, revalorizando, así, los textos originales por su valor poético, lo que les alejaba sensiblemente de las puestas en escena de Reinhardt. Esas dos visiones distintas de concebir el teatro clásico —poética vs. técnica— impidieron la colaboración artística entre los dos directores escénicos⁷⁵⁵. No obstante, Rivas Cherif se quedó muy impresionado de que fuera de España grandes directores teatrales como Reinhardt o Copeau no sólo se interesen por el repertorio clásico español sino también por el teatro moderno:

Ni son sólo las piezas clásicas las que obtienen el favor de los grandes directores extranjeros. En uno de los varios teatros que administra el propio Reinhardt en Berlín se ha dado hace poco *La red*, de López Pinillos⁷⁵⁶. [...] Ahora Max Reinhardt se propone montar en breve alguna de las últimas obras publicadas por Valle-Inclán.⁷⁵⁷

Aunque, lamentablemente, no se ha podido encontrar referencia alguna sobre la puesta en escena de una obra de Valle-Inclán por parte de Reinhardt, si se sabe que Copeau, con su teatro-escuela Vieux-Columbier, representó varias obras del teatro clásico español como *El gran teatro del Mundo* de Calderón o *La Celestina* de Fernando de Rojas. La transferencia cultural de la literatura novelesca y teatral española en Alemania ha quedado fuera de nuestras investigaciones por el estrecho margen de este trabajo. .

⁷⁵² Rivas Cherif, “Cuando el representante se dio cuenta de que todo lo que hacíamos era con unos reflectores portátiles, para reforzar la anticuadísima instalación del teatro Español, se quedó estupefacto”. En: *¿Cómo hacer teatro?*, op.cit., p. 290.

⁷⁵³ Véase anexo VII: boceto de Burmann para *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, en la Plaza de toros de Madrid.

⁷⁵⁴ Rivas Cherif, “Hablando con...”, art. cit., *El Sol* (9-IV-1933), p. 2.

⁷⁵⁵ Rivas Cherif, “De Reinhardt no pude aprender nada. Todo lo que le vi hacer era a fuerza de recursos técnicos materialmente imposible de tener a mano en España”. En: *¿Cómo hacer teatro?*, op.cit., p. 324. Véase también: M. Pedroso, “Grandeza y decadencia de Max Reinhardt”, en: *Heraldo de Madrid* (4-X-1924), p. 4.

⁷⁵⁶ José López Pinillos (1875-1922), periodista, dramaturgo y escritor con firma en *España*, *El Globo*, *El Liberal* y *Heraldo de Madrid*. Su obra *La Red* (1918) se estrenó el 12 de diciembre de 1919 en el teatro Centro por la compañía de Enrique Borrás y Margarita Xirgu.

⁷⁵⁷ Rivas Cherif, “El teatro español en el extranjero”. *Heraldo de Madrid* (6-XI-1926), p. 5.

5.4.2.1. El teatro experimental – teatro de ruptura para el cambio teatral

Rivas Cherif alterna el amplio repertorio clásico del Teatro Español con el teatro comprometido de los nuevos valores españoles o extranjeros representados por los grupos teatrales. Hay que subrayar el valor del “teatro experimental” cuya dirección Margarita Xirgú asigna desde el primer año a su director artístico Rivas Cherif. Los grupos ensayísticos como el “Teatro de la Escuela Nueva”, “Mirlo Blanco”, “Cántaro Roto” o “El Caracol” trabajaban, según Rivas Cherif “a semejanza de lo que se usa en algunos teatros alemanes, dotados de una escena de cámara al margen de la función diaria”⁷⁵⁸. Con el “Nuevo Caracol”, Rivas Cherif presenta a partir de diciembre de 1930 obras vanguardistas y experimentales como *El príncipe, la princesa y su destino*, de Kuli Chen, una fábula medieval china, *La zapatera prodigiosa*, de Lorca y *Un día de octubre*, de Georg Kaiser⁷⁵⁹ (véase: anexo XIII), drama alemán en el que nos vamos a detener brevemente por la importancia que empezaron a tener algunas obras del expresionista Georg Kaiser para la transferencia cultural hispano-alemana.

Basta una mirada retrospectiva para comprender que ya en 1926 el crítico teatral Enrique Díez-Canedo expresa en la *Revista de Occidente* su admiración por el teatro de Kaiser: “Viendo representar *Colportage* (1924) de Georg Kaiser, tuve la sensación de entrar por una puerta muy nueva en un teatro muy viejo”⁷⁶⁰. En esta crítica entusiasta Díez-Canedo pasa revista a todas las obras teatrales de Kaiser, crítica que, probablemente, influyó en la decisión de Ortega de publicar en su revista entre 1926 y 1929 las traducciones integrales de tres obras de Kaiser: *Un día de octubre* (1912) *Von morgens bis mitternachts* (1916) y *Gas* (1918). Por otro lado, la obra de Kaiser *Un día de octubre* es representada en 1931 por el Nuevo Caracol bajo la dirección de Rivas Cherif con la escenografía de Burmann (véase anexo XIII) mientras que *Gas* se representaría en Barcelona (1926) y a partir de 1935 en Madrid. La apuesta por una obra del expresionismo alemán fue, sin duda, un desafío —por aquel entonces atrevido y sólo posible para el teatro experimental de Rivas Cherif— dado que sus representaciones significaron, según

⁷⁵⁸ Un Traspunte, “Sobremesa y alivio de comediantes. Teatro experimental”, *ABC* (16-X-1930), p. 11.

⁷⁵⁹ Alejandro Miquis, “La semana teatral. *Un día de Octubre*”, *Nuevo Mundo* (15-V-1931); véase también: “Guía de Espectadores. Margarita Xirgu estrena hoy *Un día de octubre*, primera obra de Georg Kaiser en España”, *Heraldo de Madrid* (7-V-1931), p. 5 y *Un día de octubre*, *ABC* (7-V-1931), p. 24.

⁷⁶⁰ Enrique Díez-Canedo, “Georg Kaiser”, *R.O.* núm. 37 (VI-1926), pp. 121-124. – No se tiene constancia que Díez-Canedo hubiera presenciado obra alguna de Kaiser en Alemania; su reseña no es una información sobre una representación teatral alemana concreta, sino una reseña de la obra teatral completa de Kaiser, importante en ese momento para la renovación teatral española.

Díez-Canedo, “aventuras peligrosas”⁷⁶¹ que sólo tuvieron éxitos fugaces a través de pequeños grupos teatrales como El Nuevo Caracol o el Teatro Escuela de Arte, la TEA.

La puesta en escena de las obras de Kaiser fue el resultado del empeño de unos pocos escritores, traductores y críticos literarios, que publicaron año tras año ensayos y reseñas sobre el teatro de vanguardia dentro y fuera de España con la intención de buscar alternativas modernas al teatro comercial. Sin embargo, los avances a favor de un cambio teatral de vanguardia y la apuesta por un teatro extranjero encerrarían muchos problemas como, por ejemplo, la veracidad de las traducciones en las adaptaciones teatrales. En lo referente al drama de Kaiser, la puesta en escena de *Un día en Octubre* colocó al director escénico ante la determinación de elegir entre una traducción fiel al estilo sobrio, pero de gran carga poética, o la “modificación del texto” —un habito de “ayer”— para facilitar la comunicación y evitar un posible distanciamiento entre el espectador y el escenario. Rivas Cherif y Margarita Xirgú reconocen en una entrevista en el *Heraldo de Madrid* que una versión con un diálogo más explícito, más “a la española”, hubiera llegado más fácil al público, pero respaldan la decisión de los traductores, Ángel Custodio y Luis Fernández Rica, de respetar el estilo literario de Kaiser en *Un día de octubre*⁷⁶².

La decisión fue acertada y la obra tuvo éxito, por la sencillez de la exposición argumental y el diálogo —claro, rectilíneo, conciso y breve—, por la complicada labor de los actores, que debieron enfrentarse a un texto escueto, sin apenas palabras, y por la escenificación de Burmann “muy en armonía con la obra”. La novedad dramática se situó —según el crítico teatral Araujo Costa tras la representación— en la sencillez de medios utilizados por Kaiser para expresar un problema de alta trascendencia y en su habilidad para mezclar estética, literatura y filosofía, lo moderno y lo clásico, la tradición y la vanguardia:

Lo antiguo y lo moderno se juntan; el clasicismo y las vanguardias se identifican y surge, manejada la síntesis por un autor de talento como Kaiser, una obra tan densa de ideas como las más célebres de Pirandello, que no hubiera desdeñado en sus fórmulas el propio Toeth, ni tampoco en sus intenciones Nietzsche. Obra de subconsciente, en la trayectoria de Leibnitz, Schopenhauer y Eduardo Hartmann, *Un día de octubre* se impone por el tema general, que trata en un ambiente de romanticismo exterior encubriendo y realizando con el arte del teatro una tesis platónica en la salsa de los pensadores alemanes a partir de filósofo de “armonía preestablecida”.⁷⁶³

⁷⁶¹ Enrique Díez-Canedo, “La tradición inmediata”, en: *Artículos de crítica...*, op. cit., vol. I, pp. 39-40.

⁷⁶² J.G. Olmedilla, “Margarita Xirgu estrena hoy *Un día de octubre*, primera obra de Georg Kaiser en España”, *Heraldo de Madrid* (6-V-1931), p. 5.

⁷⁶³ Luis Araujo Costa, “*Un día de octubre*”, *La Época* (7-V-1931), p. 1.

La alternancia entre el mundo real y el de los sueños y la deformación del espacio en función del mundo interior de los personajes son algunas de las características del drama expresionista⁷⁶⁴. Las reseñas consultadas coinciden en resaltar la positiva recepción de críticos y espectadores que —aún así— reaccionaron “con sentido de humor ante algunas situaciones que, por el rigor de los traductores, resultan un poco ingenuas”,⁷⁶⁵.

La escenificación de *Un día de octubre* fue un paso importante hacia el teatro expresionista alemán con el que Margarita Xirgú y Rivas Cherif acertaron plenamente tanto en la elección de la pieza como en la decisión de presentar a Kaiser en estado puro. La obra se repitió en Madrid y en Barcelona abriendo las puertas para otro drama expresionista de Kaiser, *Gas*, y, en definitiva, para la puesta en escena del teatro alemán tras la Segunda Guerra Mundial.

5.4.2.2. El Teatro Escuela de Arte (1933-1936)

Los años treinta son decisivos para Rivas Cherif y su firme voluntad de renovar el Teatro Nacional. Para conseguir esta renovación tienen mucha importancia, según Aguilera y Aznar, tres circunstancias: en primer lugar, la figura de Margarita Xirgú, con la que Rivas Cherif trabaja en perfecta sintonía artística, tanto en la concepción como en la práctica de una labor escénica moderna, para la que cuenta con el escenógrafo Burmann y los decoradores Partolozzi y Fontanals. En segundo lugar, la instauración de la II República propiciará una situación histórica abierta a nuevas expectativas y cambios significativos en la política cultural y teatral del país, que, en tercer lugar, activaron un gran debate —mantenido en gran parte en los periódicos culturales— sobre la crisis teatral y la necesidad de que el Estado tomara parte activa en su solución a través de la creación de un Teatro Nacional⁷⁶⁶. Estas tres circunstancias, junto al empeño incansable de unos pocos hombres de teatro, favorecieron finalmente la renovación de la escena española cuyos efectos llegaron hasta la década de los sesenta.

⁷⁶⁴ Esa característica se puede encontrar en el drama *Tic-Tac* (1930) de Claudio de la Torre, pero también en algunos dramas “irrepresentables” de García Lorca o en *Judith* (1925) de Azorín.

⁷⁶⁵ J.G. Olmedilla, art. cit. en: *Heraldo de Madrid* (6-V-1931), p. 5.

⁷⁶⁶ Aguilera Sastre / Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif...*, op.cit. p. 291.

No cabe duda de que Rivas Cherif se puede considerar un hombre de teatro y un “pionero de la dirección teatral en España”⁷⁶⁷, aunque su verdadera vocación era la enseñanza teatral. Ya años atrás había reclamado en sus ensayos teóricos más de un “conservatorio de música y declamación” —Rivas Cherif es nombrado en 1933 subdirector del Conservatorio de Música y Declamación— una escuela, una especie de “universidad dramática”, cuyas indispensables enseñanzas teóricas tuvieran la práctica eficacia ineludible de un escenario experimental⁷⁶⁸. No olvidemos que Rivas Cherif, desde su época italiana, estaba influenciado por Gordon Craig que definía al director de escena como un “maestro en ciencia escénica” responsable a su vez de “formar el núcleo de un teatro ideal, fundado sobre bases prácticas, con una escuela en la que formara el personal del futuro, desde el director hasta los electricistas”⁷⁶⁹. Años más tarde Rivas Cherif se expresará en la misma línea cuando dice: “Un Teatro-Escuela ha de procurar obtener de su seno, tanto como actores, autores, directores, escenógrafos y un crítico cuando menos por cada generación”⁷⁷⁰. Parece obvio que este Teatro-Escuela de Arte es el ideal de trabajo teatral para Rivas Cherif, hasta el punto de que su trayectoria escénica puede contemplarse como una voluntad obstinada y permanente de creación y dirección de TEAs sucesivas⁷⁷¹. Esta es la disposición con la que, en 1933, Rivas Cherif crea el Teatro-Escuela de Arte⁷⁷², que quería representar, como matiza Juan Chabás a raíz de las primeras representaciones de la TEA, “la vanguardia para la renovación teatral tantas veces anunciada”⁷⁷³.

A lo largo del primer curso, la TEA ofrece varios programas de abono. La presentación oficial tiene lugar el 15 de enero de 1934 con el mito español, *La leyenda de don Juan*, dirigida por Felipe Lluch, y cosecha las mejores reseñas: “Ya es indudable que el Teatro Escuela, apenas nacido, posee una cualidad que suele ser virtud de madurez”⁷⁷⁴. Luego seguirán *Los siete ahorcados*, de Andreiev, *El alcalde de Zalamea* en 1934 en la Plaza de Toros de Madrid y *La cacaúta verde*, de Schnitzler⁷⁷⁵. Díez-Canedo escribe sobre las representaciones de la TEA en su primer año:

⁷⁶⁷ Enrique de Rivas, “Introducción” a *¿Cómo hacer teatro?*, op. cit., p. 15. Véase también: E. Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatro*: “La labor de Rivas Cherif como director teatral sólo tiene como antecedentes, en España, la de Gregorio Martínez Sierra en el Teatro Eslava o de Adrián Gual en Cataluña, [...] muy en contacto con los movimientos de vanguardia europeos.” En: *Artículos de crítica...*, op. cit., vol. I., p. 59.

⁷⁶⁸ Rivas Cherif, “Temas con variaciones. Un teatro-escuela”, *El Sol* (8-III-1931), p. 8.

⁷⁶⁹ Gordon Craig, *El arte del teatro*. Méjico: 1987, p. 254.

⁷⁷⁰ Rivas Cherif, *¿Cómo hacer teatro?* op.cit., p. 259.

⁷⁷¹ Aguilera Sastre / Aznar Soler, *Cipriano Rivas Cherif...*, op.cit., p. 26.

⁷⁷² Rivas Cherif, “Por el Teatro Dramático Nacional. Escuela”. En: *El Sol* (29-VII-1932), p. 3.

⁷⁷³ Juan Chabás, “Hacia un teatro nuevo. La primera representación de TEA”, *Luz* (17-I-1934), p. 6.

⁷⁷⁴ Ibid.

⁷⁷⁵ Véase M. Fernández Almagro, “El teatro – *La cacaúta verde*”. *El Sol* (27-IV-1934), p. 3.

Un somero análisis de estos [...] espectáculos nos permite vislumbrar el interés de la TEA por un repertorio a la vez ecléctico y de calidad, en el que se conjugan el gusto y el rigor en la selección y adaptación de los textos clásicos con el interés por obras representativas y poco conocidas del teatro extranjero.⁷⁷⁶

El éxito de la TEA parecía asegurarle un futuro sólido. Sin embargo, no fue así. A finales del primer año, Rivas Cherif dimite como subdirector del Conservatorio de Música y Declamación, a lo que se añade el hecho de que la TEA tiene que abandonar su sede en el teatro María Guerrero. Pese a estas dificultades, el segundo curso de la TEA, ahora bajo la dirección de Felipe Lluch, aborda su proyecto más ambicioso del curso, la puesta en escena del drama *Gas* de Georg Kaiser, que va a tener gran relevancia en la renovación del teatro español. Los preparativos para la puesta en escena son largos y difíciles al requerir gran cantidad de actores y efectos escénicos complicados. El resultado, la representación de *Gas* el 2 de marzo de 1935 en el María Guerrero se cuenta —según Díez-Canedo— entre lo más interesante que el teatro nos ha ofrecido en Madrid, tanto el cuidado del ritmo representativo, el movimiento de los actores como los efectos escénicos:

El empleo de la masa, un grupo de obreros y obreras que irrumpe en el escenario por entre el público, y en el acto del mitin da a los gritos y a los movimientos la expresión calculada, causa efecto magnífico por lo que estudiado y perfecto de su realización. Los actores, individualmente, se revelan como capaces de llegar a la expresión más viva de los caracteres [...]. El cuidado en la agrupación escénica produce conjuntos tan notables como el de las tres parejas obreras del mitin...⁷⁷⁷

El éxito de la obra de Kaiser confirmará a Rivas Cherif el logro de sus ambiciones al fundar la escuela teatral y, a la vez, sus dotes pedagógicas que hicieron que sus discípulos trabajaran con toda profesionalidad aún sin su presencia. Así lo explica en una carta abierta a Arturo Mori:

Quería llegar a esto, y no creí que tan pronto y bien: a que los discípulos —de una disciplina, repito, más que de una persona, aunque personalmente me cumpla recabar la entera responsabilidad del intento— adquieren con la orientación la conciencia profesional que constituye el mérito que nuestro público y usted han discernido con su aplauso entusiasta. *Gas* ha sido elegida entre otras obras, repartida, escenificada, montada y dirigida, sin mi presencia y apenas con mi consejo en tal cual

⁷⁷⁶ E. Díez-Canedo, “Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936”. *Artículos de crítica*..., op.cit., I, pp. 58-59.

⁷⁷⁷ Enrique Díez-Canedo, “En el María Guerrero. *Gas*, de Georg Kaiser, por el teatro Escuela de Arte”, *La Voz* (4-III-1935), p. 5. Véase también: Arturo Mori, “Crónica teatral. Otra admirable función de la TEA”, *El Liberal* (3-III-1935), p. 2; Juan G. Olmedilla, “Teatro Escuela de Arte. El sábado se representó con toda dignidad el magnífico drama *Gas*, segunda obra que se estrena en España de Georg Kaiser”, *Heraldo de Madrid* (4-III-1935), p. 2; Melchor Fernández Almagro, no estando conforme con “el tono de la obra de Kaiser”, destaca sin embargo “sumos aciertos de composición y realización” de Felipe Lluch y la madurez interpretativa de los jóvenes actores de la TEA. Véase también, “Teatro María Guerrero. Representación de *Gas* por el Teatro Escuela de Arte”, *Ya* (4-III-1935), p. 7.

detalle que en nada afecta a la originalidad en la invención teatral, el ritmo de la representación, al conjunto ni a los particulares importantes del espectáculo.⁷⁷⁸

Pese al éxito del equipo de la TEA y como ocurre en muchas ocasiones en el ámbito cultural, poco tiempo después, las actividades de la TEA sufrieron una interrupción debido a que las subvenciones oficiales —prometidas para la temporada 1935— no llegaron. Por otra parte, el teatro María Guerrero, en obras de remodelación desde hacía meses, no volverá a abrir sus puertas hasta finalizada la Guerra Civil. La obra de Georg Kaiser, sin embargo, se representará aún en dos ocasiones más: el 8 de mayo de 1935 en el teatro Pavón, en una representación extraordinaria de la TEA y el 22 y 23 de junio del mismo año con la interpretación excepcional de Margarita Xirgu⁷⁷⁹ en la Zarzuela.

La puesta en escena del drama *Gas* de Georg Kaiser fue un tímido aunque relevante paso hacia delante tanto para la difícil transferencia del expresionismo alemán en España como para la renovación del teatro español que se interrumpió momentáneamente por el estallido de la Guerra Civil Española. Sin embargo, la obra y la discusión sobre la adecuada traducción para un público español generaron muchas opiniones dispares y disparatadas, como ya hemos mencionado con anterioridad.

El curso 1935-36, la TEA ya no ensayará, muy a pesar del pronóstico de Rivas Cherif que todavía en septiembre de 1935 declaraba en una entrevista sobre la suerte de la TEA: “La TEA marcha con vitalidad propia. Hoy es un organismo autónomo y la mayor satisfacción mía es que puede funcionar solo. Sin mi intervención han montado varias obras, entre ella un ballet de Lope de Vega y una obra tan complicada y difícil como es *Gas* de Georg Kaiser”⁷⁸⁰.

Al final del verano Rivas Cherif abandona Madrid sorprendiéndole el estallido de la guerra civil en su ciudad natal, Valladolid. Durante los años 1936 y 1938 es cónsul en Ginebra y a continuación se hace cargo del gabinete diplomático del Presidente de la República, Manuel Azaña. Tras la derrota republicana, se marcha a Francia donde en 1940 es detenido por la Gestapo en su casa de Pyla-sur-Mer y entregado a las autoridades

⁷⁷⁸ Véase “Teatros. Una carta de Rivas Cherif”, *El Liberal* (5-III-1935), p. 12.

⁷⁷⁹ S/F., “El Teatro Escuela de Arte en la Zarzuela. *Gas*, de Georg Kaiser, por la TEA y Margarita Xirgu”, *Heraldo de Madrid* (24-VI-1935), p. 9; Enrique Díez Canedo, “En la Zarzuela. Teatro Escuela de Arte: *Gas*, de Jorge (sic!) Kaiser con Margarita Xirgu”, *La Voz* (24-VI-1935), p. 5; Antonio Espina, “Escena y bastidores. Zarzuela. TEA. Presentación de Margarita Xirgu en el drama *Gas*, de G. Kaiser”, *El Sol* (25-VI-1935), p. 2.

⁷⁸⁰ Lara, “Cómicos, comedias y comiquerías. Margarita Xirgu a Barcelona”, *El Diluvio*, Barcelona (7-IX-1935, p. 14).

españolas. Es condenado a muerte, aunque la pena le es conmutada por la de treinta años de reclusión.

5.4.3. Teatro en la cárcel del Dueso (1942-1946)

Después de una odisea por las cárceles del franquismo Rivas Cherif ingresa el 23 de septiembre de 1942 en el penal del Dueso donde continúa con su vocación teatral. No pierde el tiempo y en agosto de 1943 estrena con el “Cuadro artístico”⁷⁸¹, constituido por los propios presos, *El alcalde de Zalamea*, con una cuidada escenografía ante un público penitenciario compuesto por más de tres mil hombres, la mayoría presos políticos⁷⁸². Más tarde, el 10 de noviembre de 1943 se inaugura el Teatro-Escuela del Dueso (1943-1945)⁷⁸³, acorde al modelo de la antigua TEA, que quería vincular teoría y práctica teatrales a través de las puestas en escena, talleres y clases teóricas⁷⁸⁴. Al mismo tiempo escribe sus famosos *Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, que se publicarán en 1945 con el título *¿Cómo hacer teatro?*, que ya hemos citado en repetidas ocasiones.

El repertorio del Teatro-Escuela está sujeto a las sugerencias del director de la prisión. Se representa *El divino impaciente* de Pemán (3-XII-1943), a pesar de la antigua promesa de Rivas Cherif de no representar jamás esta obra, que cosechaba desde 1933 un gran éxito entre la derecha monárquica y católica contraria a la II República. En febrero de 1944 se representa *La vida es sueño* y, pese a que el cambio del director del Dueso significó un peligro para la “libertad” de trabajo del Teatro-Escuela, se pudieron estrenar en la primavera de 1944 dos obras de O’Neill, *Rumbo a Cardiff* y *En la zona prohibida* aunque con muchas implicaciones posteriores —incluso se habló de un “complot comunista” contra el Régimen— que finalmente terminaron con las funciones del grupo teatral. Escriben Aguilera / Sastre:

La historia del Teatro-Escuela del Dueso fue tan excepcional e insólita en su desarrollo artístico cuanto significativo políticamente su final fulminante. En enero de 1945 volvieron a representar *La*

⁷⁸¹, “El ‘Cuadro artístico’ constituía para la propaganda franquista un medio de prestigiar culturalmente a un Régimen [...], una política cultural dirigida a ocultar las miserias de la vida cotidiana en sus penales”. En: Aguilera / Aznar Cipriano Rivas Cherif, op.cit., p. 376.

⁷⁸² Juan Agulló Soriano, “*El alcalde de Zalamea* en El Dueso. Una representación sin decorados ni telones”. En: *Redención* (semanario para los presos y sus familiares), 232 (4-IX-1943), p. 2.

⁷⁸³ Urbano Martínez, “Se crea en El Dueso una escuela profesional de teatro. Los alumnos redimirán pena, conforme a las normas para escolaridad”, *Redención*, 245 (4-XII-1943), p. 2.

⁷⁸⁴ Aguilera / Sastre, op. cit., p. 379.

vida es sueño [...]. Pero cuando ensayaban *El mercader de Venecia* de Shakespeare, que pretendían representar en Carnaval, la política rompió en mil pedazos el espejo de la ficción y se acabó espectacularmente la experiencia del Teatro-Escuela del Dueso.⁷⁸⁵

El 6 de febrero de 1945 cesaron todas las actividades del Teatro-Escuela; Rivas Cherif tuvo que pasar once meses en una celda de castigo hasta el 18 de enero de 1946, cuando obtuvo su “certificado de libertad definitiva”. Al año siguiente, y tras un breve período primero como director del Teatro Lara y luego del Teatro Cómico de Madrid (1946-1947), se exilió en México.

5.4.4. Teatro de Exilio (1947-1967)

Su etapa de exilio, aunque de menor importancia para nuestro trabajo de investigación, sí lo es para entender la vida artística de Cipriano Rivas Cherif, dedicada, a pesar de las adversidades, al teatro. Las últimas etapas de su vida las pasará entre Méjico (1947-1949), Puerto Rico (1949-1953), Guatemala (1953) y, otra vez, Méjico, donde muere en 1967.

A su llegada a Méjico, Rivas Cherif funda el Teatro Español de América, su tercera y última TEA⁷⁸⁶ que al principio fracasa a raíz de una serie de exigencias sindicales de la Federación Teatral así como por la falta de interés del público mejicano. Un año más tarde, en 1948, Rivas Cherif crea la Compañía de los Amigos del Teatro en México y en 1949 reaparece su Teatro Español de América estrenando *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona “en una nueva prueba de su incansable labor teatral”⁷⁸⁷ y esta vez con “éxito comercial”⁷⁸⁸.

En 1949 Rivas Cherif es invitado por la Universidad de Puerto Rico como profesor visitante para el Arte Teatral. Imparte clases, da conferencias en el ateneo y en la radio, dirige el Teatro Rodante Universitario⁷⁸⁹, con el que representa en los años sucesivos obras clásicas españolas, representa con su TEA —la refundada TEA Puerto Rico— teatro experimental, entre otros de Casona, García Lorca, y da “Cursos de Orientación

⁷⁸⁵ *Ibíd.*, 385.

⁷⁸⁶ Enrique de Rivas, “Exilio en México, Puerto Rico y Guatemala”. En: *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía*, p. 45.

⁷⁸⁷ Aguilera / Sastre, *Cipriano Rivas Cherif...*, op.cit. p. 418.

⁷⁸⁸ Enrique de Rivas, “Exilio en México...”, art.cit. En: *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato...*, op.cit., p. 46.

⁷⁸⁹ Este teatro, fundado en 1946 por el director portorriqueño Leopoldo Lavandero, tenía por equipo un carromato, cuya parte posterior se transformaba en escenario; un autobús para los actores, y un camión para decorados y utensilios, medios con los que continuaba representando por los pueblos del país. En: Enrique de Rivas, op. cit., p. 46.

Profesional en las Artes del Teatro Español” con matrícula gratuita. Fue una intensa labor artística y cultural apoyada políticamente por las instituciones portorriqueñas, interesadas en su éxito teatral. En 1953 Rivas Cherif llega a Guatemala donde dirige el Teatro de Arte de Guatemala y la Escuela de Arte Dramático hasta finales del mismo año cuando regresa a México.

Ahí realiza algunos proyectos teatrales como la formación de su última compañía profesional de teatro, “La Sociedad Altas Comedias” en 1955 y el Teatro Club de México en 1956. En 1957 Rivas Cherif vuelve a intentar, con la Asociación en pro de un Teatro-Escuela Autodidacta, una nueva etapa americana de la TEA aunque, como en los casos anteriores, con muy poca duración. A partir de 1958 Rivas Cherif asume la imposibilidad de formar una compañía profesional e inicia su colaboración en el semanario *El Redondel*, que alterna con publicaciones en los periódicos *Novedades*, *Excelsior*, *El Nacional*, *Boletín Teatral* o *Libros selectos*, ocupación periodística que durará hasta su muerte en diciembre de 1967. “El último apunte”, una *Autobiografía* hallada por su hijo Enrique entre los papeles de su padre, se publicó meses más tarde en el semanario *El Redondel* como homenaje al primer director de escena español que hizo del teatro y de la docencia teatral la pasión de su vida.

5.5. Resumen

Según la teoría de la transferencia cultural de Espagne y Werner, las primeras manifestaciones de una transferencia no son las obras —traducidas y publicadas, en ocasiones, en una época muy tardía— sino los individuos, escritores, periodistas, editores, críticos, profesores y traductores, que van constituyéndose en muchas ocasiones en redes para la transmisión cultural en las dos direcciones⁷⁹⁰. Hemos querido plasmar en este capítulo la importante labor realizada por los mediadores culturales para la construcción de un referente cultural alemán en España por lo que elegimos dos mediadores alemanes y dos españoles, los cuatro de gran envergadura para la transferencia germano-española en la época de entreguerras.

⁷⁹⁰ La existencia de redes culturales es una cuestión que no se ha abordado específicamente, dado que las colaboraciones constantes de nuestros mediadores -entre los que existió una ‘red’ de intercambio cultural evidente- reflejan por sí solas su funcionamiento.

Hemos analizado, en primer lugar, las huellas del escritor, traductor y periodista judío-alemán Máximo José Kahn por su rica trayectoria literaria-cultural entre dos mundos y dos religiones (véase: 5.1.). Su firma aparece entre 1920 y principios de los años treinta en la prensa literaria-cultural como *La Pluma* de Manuel Azaña, la *Revista del Occidente* de Ortega y Gasset, *El Sol* de Nicolás M^a de Urgoiti además de *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero, donde Kahn colabora diariamente desde el inicio de *La Gaceta*, en 1927, hasta su cierre cinco años más tarde.

La figura de Giménez Caballero (véase: 5.2.), nuestro segundo mediador, estuvo muy presente en el escenario cultural hispano-alemán. Buen escritor y ensayista, con un olfato periodístico nato demostrado en sus “Raids” literarios europeos y, además, artista excepcional por sus carteles literarios, sigue despertando interés incluso hoy en día por la huella que dejó su aportación literaria, por la importancia que tuvo *La Gaceta Literaria* como portavoz vanguardista entre las culturas así como por su ambiguo perfil político, calificado por José-Carlos Mainer en 2004 como “pluralidad estética del fascismo”⁷⁹¹.

Hemos dedicado un importante espacio de nuestra investigación al teatro español en un proceso de cambio radical en la época de entreguerras. Fue la figura de Cipriano Rivas Cherif, el que adquirió una posición clave para la regeneración del teatro español (véase 5.4.). En su cargo como primer director escénico en España, cambió el curso del teatro español en crisis. Fue un “maestro” de la escenificación teatral que supo rodearse de los mejores autores, actores, escenógrafos y artistas, para realizar sus múltiples proyectos vanguardistas que sacarían al teatro español del estancamiento.

A su lado trabajó el alemán Sigfrido Burmann (véase 5.3.), nuestro cuarto mediador, que, con una clara vocación de pintor y escenógrafo —y tras sus primeros años de formación con los profesores Eduardo Sturm (Düsseldorf) y Max Reinhardt (Berlín) además de Gordon Craig (Italia)— supo, junto a Martínez Sierra, Rivas Cherif, Luca de Tena y José Tamayo, entre otros, modernizar la puesta en escena del teatro español. Su visión escenográfica vanguardista dejó huellas a lo largo de medio siglo y abrió puertas para el teatro moderno de Bertold Brecht, Max Frisch y Dürrenmatt, aunque los comienzos

⁷⁹¹ José-Carlos Mainer, “Conversiones: Algunos imágenes del Fascismo”. En: *La doma de la quimera...*, op.cit., Madrid: 2005, pp. 299-414.

de la modernización de la escena teatral española siempre habrá que buscarlos en los años veinte y treinta del siglo XX.

El último capítulo de nuestro trabajo de investigación es un ejercicio de análisis desde la perspectiva de la transculturalidad: contrastaremos la temática del drama *Gas* (1918), de Georg Kaiser, con la idea de fondo del ensayo *La Rebelión de las masas* (1929), de José Ortega y Gasset, para aclarar la existencia de dos paradigmas culturales diferentes, marcados, sin embargo, por un tema común: la rebelión de las masas, tal y como se vivió en la Europa de entreguerras.

VI. ANÁLISIS Y INTERPRETACIÓN

6. Análisis literario-cultural comparado

El tercer punto de la metodología de Espagne y Werner propone un estudio hermenéutico. Según los investigadores franco-alemanes “La hermenéutica se sitúa en dos niveles: Por una parte, se trata de extraer la verdad de la obra extranjera [...] y por otra parte, se intenta recuperar gracias a ella la verdad de una tradición nacional que puede estar ya constituida por los esfuerzos sucesivos para interpretar al otro⁷⁹²” (véase: apartado 2.3.). Lo que Espagne y Werner entienden como “hermenéutica” es el punto más cuestionable de su metodología por la nomenclatura que dan al procedimiento de la transferencia cultural. Elisabeth Vollers-Saurer define el proceso hermenéutico como:

Die weiterführende Hermeneutik [desde Gadamer] konstituiert sich im Spannungsfeld zwischen einer auf das sprachliche ‘Material’ der künstlerischen Werke gerichtete Interpretation und der Herausarbeitung der psychologischen und gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen, worauf die Werke als Zeichen verweisen. Die Interpretation ist abhängig vom Sprach-, Kunst-, Kultur-, Geschichtsbegriff und Erkenntnisinteresse des Interpreten, deshalb immer als eine Interpretation der Interpretation zu verstehen.⁷⁹³

Der Begriff der literarischen Interpretation bezieht sich auf verschiedene Methoden der Literatur- und Sprachwissenschaft [...]: Das literarische Werk [ist] die ‘Übersetzung’ des Werkes in einen historiographischen, soziologisch, psychologischen, ethnologischen und philosophischen Text, durch die deutlich werden soll, was der Text ‘eigentlich’ besagt, was er bedeutet.⁷⁹⁴

Nuestro ejercicio interpretativo literario-cultural es un estudio comparado de dos obras diferentes en género, ideología y procedencia que tienen el mismo tema como idea de fondo. Se trata de la obra teatral *Gas* de Georg Kaiser (1918) y del ensayo filosófico *La rebelión de las masas* (1929) de José Ortega y Gasset. Ambas obras nacieron en una época de grave crisis social que llevó a la sociedad europea —a partir de la Primera Guerra Mundial—, a *La decadencia de Occidente* (1917), título de la obra de Oswald Spengler, publicada entre 1923 y 1934 en nueve capítulos en la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset. El tema de las masas fue tratado en todos los géneros literarios y por la mayoría de los escritores europeos como veremos, brevemente, en el próximo apartado.

⁷⁹² Espagne / Werner, “La construcción de una referencia...”. En: Amelia Sanz Cabrerizo, op.cit., p. 194.

⁷⁹³ Elisabeth Vollers-Sauer, “Interpretation y Analyse”. En: Helmut Glück (ed.), *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart / Weimar: 1993, p. 277.

⁷⁹⁴ *Ibíd.*

6.1. Influencia coyuntural en la literatura europea

Hemos visto con anterioridad y en varias ocasiones el tenso trasfondo histórico, político y social desde el cual es preciso contemplar el desarrollo de la literatura del primer tercio del siglo XX. Se ha podido constatar que una parte importante de la literatura alemana, tanto la novela como la dramaturgia, trata el problema de la sociedad de masas como elemento de crítica social. En los primeros años de la República de Weimar, la guerra y la revolución son el tema dominante en el drama alemán. Son, sobre todo, los autores influenciados por el expresionismo —Toller, Mühsam, Kaiser, Hasenclever, Wolf, Rubiner, Feuchtwanger— los que reflejan en sus obras sus experiencias vividas en la revolución de noviembre, ahondando en las preguntas sobre la sublevación violenta de las masas, la relación entre un líder y el pueblo y, sobre todo, la responsabilidad del escritor en tiempos de crisis⁷⁹⁵.

Es bien sabido que ya durante la guerra hubo contactos entre algunos escritores que buscaron una conexión entre la práctica política y literaria, de la misma manera que Heinrich Mann lo desarrolló en su importante ensayo *Geist und Tat* (1916). Otro ejemplo sería la fundación del “consejo de trabajadores intelectuales” (“Rat geistiger Arbeiter”, 1918), apoyada por autores de renombre como Heinrich Mann, Rainer Maria Rilke y Robert Musil, que fue un intento de establecer una conexión entre los escritores y el proletariado revolucionario. Esta idea se expresa con toda claridad en el ensayo de Gustav Landauer, *Ansprache an die Dichter* (1918):

Der Dichter ist der Führer im Chor, er ist aber auch [...] der Isolierte, der sich gegen die Menge behauptet. Er ist der ewige Empörer. In der Revolutionszeit kann er der Vorderste sein, so sehr der Vorderste, dass er der erste ist, der wieder auf die Erhaltung, des neu Errungenen wie des ewig Bleibenden, drängt. [...] Wir aber brauchen in Wahrheit die Bereitschaft zur Erschütterung, [...] wir brauchen den Frühling, den Wahn und den Rausch und die Tollheit, wir brauchen, wieder und wieder, die Revolution, wir brauchen den Dichter.⁷⁹⁶

Landauer pagó cara su actitud revolucionaria. En mayo de 1919 fue asesinado, sin ser procesado, por su actividad a favor de la *Münchener Räterepublik* mientras que Erich Mühsam y Ernst Toller fueron condenados a cinco años de prisión. Durante su cautiverio, Toller escribe sus dramas *Masse Mensch* (1919/20), *Die Maschinenstürmer* (1922) y *Der*

⁷⁹⁵ Esta responsabilidad del escritor en tiempos de crisis para con el pueblo lo observaremos más abajo igualmente en algunos autores españoles a través de sus ensayos críticos sobre el teatro de masas.

⁷⁹⁶ Gustav Landauer, “Ansprache an die Dichter”. En: *Deutsche Literatur-Geschichte*, “Literatur der Weimarer Republik”, Stuttgart / Weimar: 1994, pp. 344-384, aquí: p. 373.

deutsche Hinkemann (1923) —el destino de un inválido de guerra que fracasa en un mundo inhumano— traducidos en España durante la Segunda República y representados tras la Guerra Civil Española en Barcelona.

En *Masse Mensch*, drama dedicado al proletariado, Ernst Toller presenta la relación entre el escritor y el proletariado, es decir, el choque entre un revolucionario intelectual, pacifista, y la masa que empuja hacia la violencia revolucionaria, un tema muy cercano a la obra *Gas* (1918) de Georg Kaiser. Otras obras de parecida temática —las masas y el enfrentamiento entre dos mundos antagónicos— escritas todas entre 1919 y 1920 son: el drama de Friedrich Wolf *Der Unbedingte* (1919), donde nos encontramos con un joven escritor, que intenta persuadir a las masas de vivir una vida simple y anticapitalista. Al principio, las masas siguen al “incondicional” —el *Unbedingte*— pero más tarde, influenciados por la parte contraria, se rebelan contra el “incondicional”. Finalmente el personaje principal sólo puede demostrar sus buenas intenciones sacrificando su propia vida. También en la obra de Ludwig Rubiner, *Die Gewaltlosen* (1919), el pueblo —las masas— sólo se convence del ideal de la no-violencia a través del sacrificio del protagonista. Erich Mühsam calca en *Judas* (1920) sus vivencias en la Revolución de Noviembre, especialmente su lucha a favor de la Münchner Räterepublik en la que participó muy directamente. — En *Die Entscheidung* (1919), de Walter Hasenclever, el personaje principal, tras la lucha por sus ideales revolucionarios, ya no encuentra su lugar en el mundo moderno porque rechaza la revolución y la república. Cuando se quiere suicidar, es alcanzado por una bala perdida, que le provoca la muerte.

Los autores mencionados reflejaron en sus obras las revueltas políticas y las violencias revolucionarias de las masas tal y como las vivieron tras la Primera Guerra Mundial en la República de Weimar. La misma temática se observa en el teatro político de Bertolt Brecht como, por ejemplo, en la obra *Trommeln in der Nacht* (*Tambores en la noche*) de 1922, en la que Brecht traza la confrontación de un usurero de la guerra y víctima de la guerra, que finalmente reniega de la revolución para retirarse a una vida privada y placentera. Esta idea coloca la obra de Brecht muy cerca del drama *Gas*, de Kaiser, como veremos en la interpretación más abajo.

El concepto filosófico-sociológico de las masas también está presente en las obras y textos filosóficos de Georg Simmel (1858-1918)⁷⁹⁷, Siegfried Kracauer (1889-1966)⁷⁹⁸,

⁷⁹⁷ Francisco Budi Hardiman, *Die Herrschaft der Gleichen. Masse und totale Herrschaft. – Eine kritische Überprüfung der Texte von Georg Simmel, Hermann Broch, Elias Canetti, Hannah Arendt*. Frankfurt / Main: 2001.

Walter Benjamin (1892-1940)⁷⁹⁹ u Ortega y Gasset, cuyo ensayo *La rebelión de las masas* tiene la filosofía de los valores como núcleo principal de la obra.

6.1.1. Las masas en la literatura española

España —tras un ciclo de relativa prosperidad vivido por su neutralidad en la Primera Guerra Mundial— sufre a finales de los años veinte un ciclo de depresión, de miedo y de violencia, dominado por el espectro de la “gran crisis” de 1929, cargada de consecuencias políticas, sociales, morales y por consiguiente de revueltas y sublevaciones, en las que el instinto de destrucción estuvo al servicio del más fuerte, de la acción colectiva, de una sociedad de masas. El historiador Juan Pablo Fusi afirma desde la distancia histórica en su ensayo “La cultura europea 1919-1939”: “Toda la sociedad europea de entreguerras estuvo marcada por una crisis, tensiones, desorientaciones, pérdida de sus normas éticas de conducta así como por la presencia creciente de masas con comportamientos irracionales en la vida social”⁸⁰⁰. Los filósofos españoles buscaron en sus obras y ensayos críticos distintas soluciones para salir de la crisis social y espiritual orientando sus pensamientos a la filosofía de valores. Para ellos “el descubrimiento y la descripción de valores, permitiría al hombre hacerlos suyos y adecuar a ellos su conducta; con lo cual podría superarse el desorden social que había conducido a la crisis”⁸⁰¹.

Autores españoles que trataron en esta época en sus ensayos teóricos el tema de las masas fueron Ramón J. Sender (1901-1982) y Max Aub (1903-1972). Sender intenta con su obra crítica *Teatro de masas* (1931)⁸⁰² sistematizar las confusas ideas sobre la nueva concepción del teatro. La crítica de Sender se apoya en los trabajos realizados por el teatro de Stanislavski en Moscú, del que le atrae la concepción del teatro como síntesis de los demás artes. Sin embargo, Sender se siente más próximo al drama político desarrollado por Piscator en Alemania, por su incorporación de la temática social, un teatro portador de un mensaje revolucionario al servicio de la clase proletaria, el conjunto de lo estético y lo

⁷⁹⁸ Siegfried Kracauer (1889-1966), *Das Ornamente der Masse*. Frankfurt / Main: 1963.

⁷⁹⁹ M^a José Cisneros Torres, Walter Benjamin: La cultura de masas y estética política.. En: *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense: 2009.

⁸⁰⁰ Juan Pablo Fusi Aizpurua, “La cultura europea 1919-1939”. En: *Desde Occidente. 70 años de la ‘Revista de Occidente’*. Madrid: 1993, pp. 28-41.

⁸⁰¹ Mercedes Montero, “La cultura de la primera mitad del siglo XX”. En: Javier Paredes, *Historia universal contemporánea*, op.cit, p. 33.

⁸⁰² Son diez artículos publicados entre 1930 y 1931 en el diario *La Libertad* a los que añade otros capítulos más –“El novelista y las masas” y “El teatro nuevo”- para la revista *Leviatán* en mayo y junio de 1936.

ideológico. Sender propone un teatro *para* las masas para “llevar la preocupación y la inquietud al espectador hasta la turbación” y matiza: “El teatro de masas, pese a ser esencialmente político, no tiene que ser necesariamente de agitación ni de propaganda de partido, pues se puede escribir un teatro donde la vida se presenta serenamente bajo el prisma de un realismo dialéctico”⁸⁰³. Según Sender, “[...] reflejar la complejidad de la realidad social, implica rehuir el simplismo [...] porque mostrar al desnudo la cruda realidad, señalar sus causas y sus consecuencias es un problema de esfuerzo y de responsabilidad”⁸⁰⁴.

La responsabilidad del autor para con sus lectores, la denunció, sobre todo, el escritor judío hispano-alemán Max Aub, coetáneo de Sender y un apasionado del teatro. En sus ensayos, el escritor se muestra bastante crítico con el teatro ruso cuya espectacularidad carece, según él, de sentido cuando no existe un buen texto literario como base de la representación. Por otro lado, es precisamente la profundidad que le confiere la riqueza del texto lo que incapacita al teatro para convertirse en un arte para masas. El teatro requiere, según Aub, un tipo de espectador con cierto nivel cultural por lo que será siempre un arte para minorías. “Sólo será un teatro de masas cuando éstas [las masas] hayan sido sometidas a un proceso educativo llevado a cabo mediante un trabajo paciente de ‘laboratorios’ en pequeños teatros experimentales”⁸⁰⁵. Finalmente, Aub, que desconfió de la transformación de la sociedad a corto plazo, apostaría por el cine, el gran reto de la época de entreguerras, un tema apasionante, que no entra en el marco de nuestro trabajo de investigación.

Resumimos nuestra breve mirada sobre el trasfondo literario-cultural de entreguerras en el que se percibió un marcado interés en ambos países por la literatura de masas, más político en Alemania y en el norte de España de acuerdo con determinadas coyunturas regionales que se reflejaron en la literatura y en el teatro. Así, mientras que en el País Vasco, Asturias y Cataluña, el proletariado y las corrientes anarquistas y comunistas de las zonas industriales se sintieron representados por el grupo “Teatre Proletari”⁸⁰⁶ —que apoyó el teatro político de Erwin Piscator— en Madrid, las obras y ensayos trataron el

⁸⁰³ Ramón Sender, “El teatro nuevo”. En: *Leviatán*, junio de 1936, p. 49. Véase también: José Antonio Pérez Bowie, “Las ideas teatrales de 1900 a 1939”. En: *Historia del teatro español*, op.cit., pp. 2239-2269, aquí: p. 2263.

⁸⁰⁴ *Ibíd.*

⁸⁰⁵ Max Aub, “Las ideas teatrales de 1900-1939”. En: *Historia del teatro español*, art.cit., p. 2265.

⁸⁰⁶ Javier Orduña Pizarro, “La recepción del teatro alemán contemporáneo en España”. Tesis doctoral, Universidad Barcelona: 1985.

concepto de masas desde un punto de vista filosófico-sociológico con el fin de conseguir la transformación de una sociedad en crisis.

No sorprende, por lo tanto, que la obra *Gas* de Kaiser se tradujera y se pusiera en escena por primera vez en Barcelona⁸⁰⁷, en 1926. Dos años más tarde, la traducción de la obra de Kaiser se publicará íntegramente en la *Revista de Occidente* aunque su puesta en escena en Madrid no tendría lugar hasta 1935 por el equipo “laboratorio” de “Teatro Escuela de Arte” de Cipriano Rivas Cherif. Estos hechos tienen importancia porque nos proporcionan un ejemplo del predominio de la coyuntura política y social sobre el momento y contenido de la transferencia cultural en función de la situación interna y los fines de legitimación que —según la hipótesis de Espagne y Werner— “busca una garantía exterior destinada a apoyar una argumentación que no tiene su razón de ser más que en función de la situación interior”⁸⁰⁸.

6.2. Un caso concreto de un estudio literario-cultural comparado

Para nuestro análisis literario comparado hemos escogido el drama *Gas* (1918) de Georg Kaiser y la obra filosófica *La rebelión de las masas* (1929) de Ortega y Gasset, dos obras diferentes en su ideología aunque con un trasfondo histórico-social similar: el hombre nuevo (de Kaiser) o el hombre noble (de Ortega y Gasset) frente a una sociedad de masa, en la que el individuo está rodeado de la técnica y civilización más avanzadas creyendo que tiene derecho a todo sin ninguna obligación para con la sociedad. Para un mejor entendimiento del fenómeno de las masas veamos algunas definiciones:

- Émile Durkheim (1858-1917), uno de los padres de la sociología, fue el primer científico que a finales del XIX subrayó que las ciencias sociales deberían estudiar los “fenómenos atribuidos a la sociedad (“hecho sociales”) en su totalidad, en lugar de centrarse en las acciones específicas de los individuos. Durkheim asoció el término “sociedad de masa” con “una masa de individuos indiferenciados de la que formarían parte como átomos” juzgando, tras años de estudios “que las sociedades estaban

⁸⁰⁷ Como hemos podido comprobar por el “Institut del Teatre Catalunya”, la obra *Gas* de Georg Kaiser fue puesta en escena en el “Teatro Apolo” de Barcelona el 22 de mayo de 1926 por la Compañía Miguel Rojas en una traducción de Casimiro Geralt.

⁸⁰⁸ Espagne y Werner, art.cit., p. 200.

enfermas porque se habían roto los mecanismos de regulación e integración sociales⁸⁰⁹.

- En el siglo XX con la *Escuela de Frankfurt*, de carácter neomarxista, la sociedad de masa se vinculó a la “sociedad de individuos alienados mantenidos unidos por la cultura industrial que servía a los intereses del capitalismo”.
- Sigmund Freud (1856-1939) subraya en su libro psicoanalítico *La psicología de las masas* (1921): En la masa, el individuo obtiene la sensación del poder absoluto que le permite vivir sus instintos que no hubiera vivido como individuo: en la masa el individuo gana seguridad, percibe una pérdida de personalidad y, en la masa, el individuo es llevado por el subconsciente.
- Elias Canetti (1905-1995) —que conocía muy bien la obra de Freud con el que discrepaba en muchos puntos— empieza su importante obra antropológica *Masse und Macht* en 1922, justo al comienzo de la República de Weimar, con motivo de una marcha de manifestantes tras el asesinato de Walther Rathenau⁸¹⁰, con una escena que le perseguirá durante décadas:

Dass etwas die Menschen dazu zwingt, zur Masse zu werden schien mir offenkundig und unwiderlegbar. [...] Was die Masse aber selbst wirklich war, das wusste ich nicht, es war ein Rätsel, das zu lösen ich mir vornahm. [...] Später, als ich mich wirklich in der Masse fand [...] war man etwas Lebloses, und was mit einem in der Masse geschah, [war] eine völlige Änderung des Bewusstseins, war ebenso einschneidend wie rätselhaft.⁸¹¹

En *Masse und Macht*, el autor se plantea las siguientes preguntas: ¿Qué es la masa?, ¿Por qué se desprende de la masa una fascinación que el individuo difícilmente puede rehuir? ¿Cómo se constituye la masa y a qué legitimidad sigue la aglomeración de gente caótica? Canetti destaca cuatro rasgos característicos de las masas: 1. Die Masse will immer wachsen - La masa tiende a crecer. 2. Innerhalb der Masse herrscht Gleichheit. - En el interior de la masa hay igualdad, las diferencias entre los individuos se diluyen en pos de la fuerza común. 3. Die Masse liebt Dichte. - La masa ama la densidad que propicia y pronostica una unidad general. 4. Die Masse braucht

⁸⁰⁹ En: Juan Pablo Fusí Aizpurua, *La Edad de las Masas (1879-1814)*, donde el autor aborda la cuestión desde el punto de vista de Dürkheim.

⁸¹⁰ Walther Rathenau (1867-1922), escritor y político, ministro de Asuntos Exteriores, fue asesinado el 24 de junio de 1922 por el grupo “Organización Cónsul” de la extrema derecha.

⁸¹¹ Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. Frankfurt: 1993, pp. 79-80.

eine Richtung. - La masa necesita una dirección y una meta común que esté por encima de las metas individuales lo que intensifica el sentimiento de igualdad⁸¹².

Por otro lado, Canetti aborda en su obra los elementos del poder y las estrategias de control mediante las cuales los gobernantes y líderes políticos dirigen a las masas. La manipulación que lleva a cabo el poder puede desembocar en un proceso por el que “los sometidos a un sistema de órdenes o de poder pueden, llegado el caso, tratar de invertir la situación, rebelándose contra los que sentirían como sus opresores. [...] Así, en muchas situaciones revolucionarias se daría caza a hombres singulares; si se da con ellos se los mata a todos juntos, bien en forma de tribunal, bien incluso sin juicio previo”⁸¹³.

- Finalmente, la obra filosófica-social de José Ortega y Gasset *La rebelión de las masas* (1929) critica la sociedad masa lamentando el declive de la cultura. Lo que el filósofo describe y censura es la rebeldía de las masas que desprecia todo aquello que ha hecho posible la civilización y el progreso para imponerse sobre una minoría excelente, fenómeno que, en el caso de que triunfara, sólo podría conducir a la crisis espiritual de Europa.

La crítica a la sociedad de masas se convirtió a lo largo del siglo XX en un tópico utilizado por todas las posiciones: política, científica, filosófica y literaria, esta última, en especial, objeto de nuestras investigaciones.

6.2.1. *Gas* de Georg Kaiser (1918)

El drama *Gas* de Georg Kaiser es la segunda parte de su trilogía: *Die Koralle* (1917), *Gas* (1917/1918) y *Gas II* (1918/1919), unidas las tres obras por un hilo conductor común, el de un mundo industrializado con injusticia social, que resumimos en pocas líneas para una mejor comprensión de nuestro planteamiento: En *Koralle* Kaiser plantea la pregunta social, *Gas* —obra central de la trilogía— es la acusación de la automatización y

⁸¹² Elias Canetti, “Die Eigenschaften der Masse”. En: *Masse und Macht*. Frankfurt: 2011, pp. 30-32. – Véase también: Elias Canetti, “Las propiedades de las masas”. En: *Masa y Poder*. Madrid: 2013, pp. 35-37.

⁸¹³ Elias Canetti, “Masas de inversión”. En: *Masa y Poder*, op.cit., p. 79-86, aquí: p. 82. - La inversión de las masas para dar caza a un hombre singular, es un tema que encontraremos también en el drama *Gas* de Georg Kaiser que será analizado en el próximo apartado.

masificación, la guerra, la miseria social y la alienación humana, contra lo que el protagonista propone la utopía de la “vuelta a la naturaleza” que en *Gas II* es reemplazada por la llamada hacia la profundización interior del personaje principal. Son tres conceptos diferentes, entrelazados entre ellos, que presentan la realización vital del ser humano. Como se mencionó con anterioridad, la obra de Kaiser fue traducida por Casimiro Geralt y puesta en escena por vez primera en 1925 por la Compañía Miguel Rojas en el “Teatre Apolo” de Barcelona, en un clima de desorden social y revueltas proletarias.

El levantamiento de masas es el tema central del drama *Gas* de Kaiser. Para nuestro estudio literario comparado no analizaremos la traducción al español de Fernández Rica y Álvaro Arauz, una traducción muy pegada al texto alemán que carece de interés lingüístico. Citaremos sólo algunos giros significativos que relatan el trasfondo político-social de la obra *Gas* de Georg Kaiser.

En el primer acto de la obra *Gas* el dueño de una empresa multimillonaria ha cumplido su promesa: ya no se considera dueño de la empresa sino un simple trabajador más. Reina un comunismo idealizado en el que la masa de los trabajadores asciende desde “esclavos a sueldo” a “participantes en los beneficios”:

Weil die Armut abgeschafft ist? [...] Wir arbeiten für uns, nicht mehr in andere Taschen. Keine Trägheit — kein Streik. Ununterbrochen treibt das Werk. Das Gas wird nie fehlen!⁸¹⁴

¿Es porque la pobreza está ya abolida? [...] Trabajamos para nosotros... No para bolsillos ajenos. No hay pereza... No hay huelga. La fábrica funciona sin interrupción ¡El gas nunca faltará!⁸¹⁵

Es el triunfo del pensamiento social, aunque sólo en sentido programático, de la fórmula social, porque realmente la masa no se sirve a sí misma, ni a su propia felicidad sino que pone su vida, cuerpo y alma al servicio de la empresa mundial mecanizada, fabricando el gas que mueve las ruedas del mundo, el sople desalmado de la técnica:

Kohle und Wasserkraft sind überboten. Die neue Energie bewegt neue Millionen Maschinen mit mächtigerem Antrieb. [...] Unser Gas speist die Technik der Welt.

Han sido superados el carbón, los saltos de agua. La nueva energía mueve nuevos millones de máquinas con un impulso más potente. Nosotros lo creamos. ¡Nuestro gas alimenta la técnica del mundo!⁸¹⁶

⁸¹⁴ Georg Kaiser, *Gas*. Frankfurt / Berlín: 1985, p. 12-13, *R.O.* [37].

⁸¹⁵ Georg Kaiser, *Gas*, publicada en: *Revista de Occidente*, T. XXI, julio de 1928, p. 34. La traducción de la obra de Georg Kaiser al español es de Luis Fernández Rica y Álvaro Arauz. En lo sucesivo aparecerán las páginas de la *R.O.* entre corchetes. Igualmente pondremos las correcciones de la traducción española —en general tecnicismos que nos parecen erróneos y que aparecerán en cursiva— entre corchetes.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 12, [36].

La pobreza es sustituida por el aumento frenético del trabajo, sacrificando el alma, el núcleo de la felicidad, el espíritu y la humanidad, por el trabajo hasta el agotamiento, “da wird Arbeit um der Arbeit willen getan” y con la locura de la superproducción, los cálculos numéricos llegan a sus límites apareciendo las fuerzas amenazadoras incontrolables, lo racional se transforma en lo irracional: “Es kommt, was nicht kommen kann – und dennoch kommt! Wir sind wehrlos ausgeliefert — der Explosion. / Viene... lo que no puede venir... ¡Y, sin embargo, viene!” Estamos entregados, sin defensa posible... a la explosión”⁸¹⁷.

Tras la explosión, los muertos hacen ver que la eliminación de la pobreza no cambió la situación precaria de los trabajadores: siguen siendo esclavos, ahora dependiendo de la maquinaria tecnológica mientras que el personaje principal apuesta por el hombre contra la tecnología.

En el segundo acto, el protagonista pone en práctica las consecuencias de su cambio interior: Quiere hacer ver a los trabajadores la irracionalidad incontrolable del desarrollo tecnológico y quiere cambiar el destino de los trabajadores: “Halte ich nicht das Schicksal der Welt in Händen? / ¿No tengo la suerte del mundo en mis manos”⁸¹⁸? Pero la masa exige responsabilidades al ingeniero, quiere su despido, la ejecución de un chivo expiatorio, la venganza y un nuevo jefe para la vuelta al trabajo, porque “somos obreros y es nuestro trabajo”, lo que puntualiza aún más la tiranía del trabajo y la deshumanización del hombre-masa como simple objeto en el proceso laboral:

Unermüdlich seid ihr. Emporgerissen in die letzte Leistung. Maßlos angefeuert von dem hier [das Sichtglas]. Da ist die Hetzjagd schematisiert. Eure Arbeit – in eurer Hände Höhlung aller Lohn. Das muntert euch auf – das spornt noch über den Gewinn – da wird Arbeit um der Arbeit willen getan. Fieber bricht aus und nebelt um die Sinne: Arbeit – Arbeit – ein Keil, der sich weitertreibt und bohrt, weil er bohrt. Wo hinaus? Ich bohre, weil ich bohre — ich war ein Bohrer — ich bin ein Bohrer — und bleibe Bohrer! — Graut euch nicht? Vor der Verstümmelung, die ihr an euch selbst anrichtet? Ihr Wunderwesen – ihr Vielfältigen – ihr Menschen?!

Lo sois incansables. Empujados hacia arriba, hacia el último trabajo. Inmensamente entusiastas de eso que está ahí... [las escalas]. Ahí está la cacería con galgos, en esquema. Vuestro trabajo: en el hueco de vuestras manos la ganancia de todos. Eso da fuerza, eso estimula más que la ganancia. Allí se hace el trabajo por el trabajo. La fiebre salta por encima de todo, y enturbia los sentidos. Trabajo, trabajo; una cuña que se empuja a sí misma. ¿Hacia dónde? Taladra, porque taladra... ¡Era taladrador..., soy un taladrador... y seguiré taladrador!... ¿No os da espanto? ¿De la mutilación que producís en vosotros mismos? ¡Seres maravillosos *múltiples*... [polifacéticos], vosotros, los hombres!⁸¹⁹

⁸¹⁷ *Ibíd.*, p. 17, [44].

⁸¹⁸ *Ibíd.*, p. 20, [47].

⁸¹⁹ *Ibíd.*, p. 23, [53].

La comprensión de lo incontrolable del progreso técnico lleva al protagonista a la negación total de la técnica contraponiendo un nuevo proyecto de vida, la vuelta a la naturaleza que debe realizarse en el recinto de la fábrica, ahora destruida por el gas, para lo cual pide la ayuda del antiguo ingeniero. Naturalmente, el ingeniero no se presta a tal sueño: „Ich übernehme – solche Aufgabe nicht... Zu dürftig... Ich suche um meine Entlassung! / ¡Demasado... mezquina...! ¡Quiero que se me despida!” “Dann muss ich euch alle zwingen! / ¡Entonces debo imponer mi voluntad, dominaros a todos”⁸²⁰! remite al tercer acto, que será el punto culminante del conflicto, la catarsis de la obra.

En el tercer acto se está desarrollando otra catástrofe en el entorno industrial: El ingeniero, acusado del accidente injustamente por los trabajadores, no ha sido despedido de su trabajo por lo que la masa se levanta para hacer una huelga general. La falta de producción de gas bloquea el proceso del trabajo industrial y la ejecutiva presiona al protagonista con claras indicaciones del gobierno: Hay que terminar la huelga para empezar de nuevo con la producción, con otro ingeniero pero la misma fórmula mortífera: “Schließlich kann doch die Technik der Welt nicht stillstehen! Die völlig abhängig ist vom Gas! / Al fin y a la postre, la técnica del mundo no puede detenerse! ¡Que depende enteramente del Gas”⁸²¹!. Cuando el protagonista ya no quiere hacerse cargo de la producción del gas el gobierno le recuerda que fue él el que produjo el más alto desarrollo de la técnica por lo que ahora debe proporcionarles gas:

Sie haben die höchste Entwicklung der Technik herbeigeführt. Jetzt müssen Sie Gas liefern! Mit Ihrer furchtbaren Methode, die Ihre Arbeiter am Gewinn beteiligt, haben Sie das gewaltige Ergebnis erzielt — Gas! Darum haben wir diese Methode geduldet — jetzt verlangen wir Gas!

Usted ha producido el más alto desarrollo de la técnica. ¡Ahora debe proporcionarnos gas! Con su temible método, que hace a los obreros partícipes de la ganancia, obtuvo usted un fruto inmenso... ¡Gas! Por eso toleramos el método. ¡Pero hoy exigimos gas!”⁸²²

Finalmente el protagonista quiere suprimir toda la producción de gas porque “La medida es el hombre!” Sus últimas palabras: “Die andern sollen – die Welt einrenken! / ¡Qué los otros encajen el mundo”⁸²³! ya suenan a renuncia, abandono y deserción.

⁸²⁰ Ibíd., p. 27, [60].

⁸²¹ Ibíd., p. 35, [217].

⁸²² Ibíd., p. 36, [219].

⁸²³ Ibíd., p. 38, [223].

En el cuarto acto, en una escena de masas, los trabajadores lloran la muerte de sus familiares, momento en que se produce en los trabajadores un inicio de solidaridad, de amor fraternal mutuo, del hombre nuevo, predicado por el protagonista: “Menschen seid ihr, im Sohn, im Bruder, im Mann!” Este cambio de conciencia dura poco: De pronto hay un cambio radical con la aparición de un “nuevo” líder”, el ingeniero anterior, que promete solidaridad y pregonar con palabras futuristas la razón tecnológica para la nueva producción de gas bajo su mando:

Ihr müsst ins Werk! — Häuft nicht Betrug auf Betrug — wenn ihr euch selbst betügt!! — Kennt euren Sieg — der euch rühmt: — Gas! — Eure Leistung schafft die Wunder in Stahl. Kraft stößt in Maschinen, die ihr treibt — Gas!! — Ihr bewegt die Eile der Bahnen, die euren Triumph über Brücken donnern, die ihr nistet! — Ihr schiebt Dampferkolosse ins Meer — das ihr zerschneidet in Linien, die euer Kompass bestimmt! — Türme von zitternder Steile baut ihr in die pfeifende Luft, die die Drähte bedroht, in die der Funke spricht! — Ihr hebt Motore vom Boden, die oben heulen vor Wut der Vernichtung ihres Gewichts, das in Wolken hinfliegt! — Ihr, so wehrlos im Wesen, in Schwäche preisgegeben dem Tier, das euch anfällt — verletzbar in jeder Pore der Haut — ihr seid Sieger im Weltreich.

¡Debéis ir a la fábrica! ¡No amontonéis engaño sobre engaño, mintiéndoo a vosotros mismos! Daos cuenta de vuestro triunfo..., que os exalta. ¡Gas!... Vuestro trabajo crea milagros de acero. Una fuerza que hace potentes las máquinas que vosotros impulsáis... ¡Gas! ¡Vosotros aviváis la rapidez de los caminos que cantan tonantes vuestra victoria por encima de los puentes que lanzáis! ¡Vosotros empujáis colosos de vapor, sobre el mar que rayáis en líneas, determinadas por vuestra brújula! ¡Construís torres escarpadas, trémulas en medio del viento que silba amenazando a los cables donde habla la chispa! ¡Alzáis del suelo motores que arriba aúllan de rabia, al sentir anulado su peso, que se deja llevar por las nubes!... vosotros..., seres tan inofensivos..., cuya debilidad está a merced de una bestia que os acometa... vulnerables en cada poro de la piel... ¡Vosotros sois los vencedores en el reino del mundo!⁸²⁴

Con el grito “der Ingenieur soll uns führen / nuestro Jefe debe ser el ingeniero“, los trabajadores revocan su decisión anterior, cambiando de bando y siguiendo a su “nuevo” líder mientras que el protagonista pronostica: ¡Ich habe den Menschen gesehen — ich muss ihn vor sich selbst schützen / He visto al hombre..., debo protegerlo contra él mismo”⁸²⁵, que ya apunta hacia el final del drama.

En el último acto se respira un estado de excepción con carros de combate y ametralladoras. Los representantes del gobierno hacen ver al protagonista el “peligro de cesar la producción de gas”:

Die gesamte Rüstungsindustrie ist auf Gas eingerichtet. Das Fehlen dieses Betriebsstoffes würde die Fabrikation des Waffenmaterials auf das empfindlichste schädigen. Wir stehen vor einem Kriege. Ohne die Rohenergie von Gas wrd das Rüstungsprogramm undurchführbar. Aus diesem schwerwiegenden Grunde kann die Regierung eine längere Unterbrechung in der Lieferung von Gas an die Waffenwerke nicht dulden.

⁸²⁴ *Ibíd.*, p. 48-49, [335-336].

⁸²⁵ *Ibíd.*, p. 51, [339].

Toda la industria de armas está organizada a base de gas. La falta de éste perjudicaría, de un modo muy sensible, la fabricación del material de armamento. Estamos ante una guerra. Sin la primaria energía del gas, sería irrealizable el programa de armamento. Por razón tan grave, el Gobierno no puede permitir una interrupción más larga en el suministro de gas a las fábricas de armas.⁸²⁶

Ante la negativa de reconstruir la fábrica para producir de nuevo el gas, los representantes del gobierno, por razones de Estado y según una ideología comunista, le expropiaron su fábrica:

Die Regierung sieht sich auf Grund der Gefährdung der Landesverteilung gezwungen, Sie von der eigenen Verfügung über Ihr Werk vorläufig zu entheben und die Herstellung von Gas unter Staatsregie zu betreiben. Der Wiederaufbau des Werks geschieht mit Vorschuss des Reichs und wird sofort begonnen. Wir dürfen hoffen, dass Sie keinen Versuch eines Widerstandes unternehmen. Wir würden bedauern, gegen Sie schärfere Maßregeln anwenden zu müssen.

El Gobierno se ve obligado, en vista del riesgo que corre la defensa del país, a excluir a usted, por el momento, de la dirección de la fábrica, y a fabricar el gas bajo los auspicios del Estado. La reconstrucción de la fábrica se realizará con anticipos del Imperio, y comenzará en seguida. Esperamos que usted no inicie ningún intento de resistencia. ¡Sentiríamos deber emplear medidas más graves contra usted!⁸²⁷

En el último cuadro del drama, la masa furibunda de los trabajadores apedrea a su antiguo jefe y propietario de la fábrica. Es el fracaso de la idea social. La masa no ha querido entender el afán misionero del protagonista: el hombre responsable como puente entre las generaciones, el hombre como transición para una nueva humanidad: “Sag mir: wo ist der *Mensch*? Wann tritt er auf und ruft sich mit Namen: *Mensch*? [...] Wann besteht er den Fluch — und leistet die neue Schöpfung, die er verdarb: den Menschen?! / ¿Dónde está el hombre? ¿Cuándo va a presentarse, a llamarse por su nombre: ¡hombre!?” Lo formula el autor en su ensayo “Der kommende Mensch oder Dichtung und Energie” (1922): “Der Mensch dieser Zeit muss sich entschließen, sich als Übergang für kommende Menschheit zu sehen”⁸²⁸.

Elias Canetti habla en su obra *Masa y Poder* del efecto inversión, que es el “proceso por el que los sometidos a un sistema de órdenes o de poder pueden —llegado el caso— tratar de *invertir* una situación [de presión o de crisis político-social], rebelándose contra los que sentirían como sus opresores. [...] Así, en muchas situaciones revolucionarias se daría caza a hombres singulares y se los mataría, bien en forma de tribunal, bien incluso sin juicio previo”. La lapidación de “un hombre singular”, fue llevada al escenario por Georg Kaiser en su drama *Gas*.

⁸²⁶ Ibíd., p. 54, [345].

⁸²⁷ Ibíd., p. 55, [345].

⁸²⁸ Georg Kaiser, *Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte*. Köln / Berlin: 1966, p. 679.

6.2.2. José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (1929 / 1930)⁸²⁹

La obra de Ortega, un ensayo antropológico, social y moral, no político, como afirma Ignacio Sánchez Cámara en su artículo “De la rebelión al imperio de las masas”⁸³⁰, trata de diagnosticar las causas filosóficas y morales de la crisis europea de entreguerras aunque su valoración sigue vigente en muchos puntos hoy en día, ochenta años después de su publicación⁸³¹. Veamos a continuación el ideario de la obra de Ortega contrastándolo con el pensamiento clave de la obra de Kaiser visto con anterioridad.

Según Ortega, las masas son una aglomeración de personas, que hasta la revolución industrial pasaba inadvertida, repartida en pequeños grupos en el campo, en la aldea, en la villa o en el barrio de la gran ciudad, ocupando sólo el fondo del escenario social. Ahora las masas están presentes en primera línea; es el personaje principal porque ya no hay protagonista: sólo hay coro⁸³². Para el filósofo español, la sociedad se divide en dos grupos: Las minorías, que son individuos o grupos de individuos especialmente cualificados, diferenciándose entre sí por tener deseos, ideas o ideales diferentes, mientras que la masa es el conjunto de personas no especialmente cualificado, el hombre que no se diferencia de otros hombres sino que repite en sí “un tipo genérico”, que implica la coincidencia de deseos, ideas, modo de ser; se trata de individuos planos, sin ninguna personalidad, tal y como lo vimos en Kaiser, donde los personajes ya ni siquiera tienen nombres (los hombres blancos o negros).

Formar parte de unas minorías selectas implica —según Ortega⁸³³— que el individuo se separe con anterioridad de la muchedumbre por razones especiales, individuales, para cualificarse y singularizarse, exigiéndose mucho y acumulando sobre sí dificultades y deberes, aunque no logre cumplir esas exigencias superiores, aunque fracase en su proyecto, como, también, se frustraron las aspiraciones del protagonista de *Gas* para con sus trabajadores. Por lo contrario, el hombre-masa no se exige nada especial porque para él vivir es ser en cada instante lo que ya es —un ser satisfecho, según la calificación de

⁸²⁹ *La rebelión de las masas* comenzó a publicarse en 1929 en forma de artículos en el diario *El Sol*, editándose el libro en 1930.

⁸³⁰ Ignacio Sánchez Cámara, “De la rebelión al imperio de las masas”. En: *ABC Cultural*, 11 de noviembre de 2000, p. 17.

⁸³¹ Ignacio Sánchez Cámara, *De la rebelión a la degradación de las masas*. Barcelona: 2003. – Ignacio Sánchez Cámara es catedrático de Filosofía del Derecho de la Universidad de La Coruña.

⁸³² José Ortega y Gasset, *La rebelión...*, op.cit., p. 82.

⁸³³ *Ibíd.*, p. 84.

Ortega— sin esfuerzo de perfección sobre sí mismo, aprovechándose de los esfuerzos ajenos, es más, despreciando todo aquello que ha hecho posible la civilización y el progreso del que disfruta.

Ortega ve con preocupación el cambio de actitud de la masa que se adelanta al primer plano social ocupándose de asuntos que antes eran ejercidos por minorías cualificadas porque —recordémoslo— antes de intervenir en la vida pública hay que adquirir cualidades especiales, mientras que la masa, sin dejar de serlo, desbanca a las minorías. Anticipándose a los acontecimientos, Ortega augura el imperio político de las masas: “Hoy asistimos al triunfo de una hiperdemocracia en que la masa actúa directamente sin ley, por medio de presiones, imponiendo sus aspiraciones, sus gustos. [...] ¡Quien no sea como todo el mundo, quien no piense como todo el mundo, corre el riesgo de ser eliminado”⁸³⁴; frase con la que Ortega se posiciona, otra vez, muy cerca de las ideas de Kaiser quien pone en boca de su “hombre nuevo” tras su lapidación: “Zuletzt allein wie jeder, der sich mit allen vermischen wollte”⁸³⁵.

“Vida noble y vida vulgar o esfuerzo e inercia”⁸³⁶

En este capítulo, el autor define la palabra “nobleza” —tantas veces malinterpretada por sus lectores y críticos— como “vida que implica un esfuerzo insólito, dinámico, contrario a una vida inerte, pasiva”. Según Ortega, la palabra *Noblesse oblige* se define por la exigencia y por las obligaciones y no por los derechos que se exigen sin haberse esforzado antes.

De esta manera, la vida noble queda contrapuesta a la vida vulgar o inerte, que, estáticamente, se recluye en sí misma, condenada a perpetua inmanencia, como una fuerza exterior no la obligue a salir de sí. De aquí que llamemos masa a este modo de ser hombre, no tanto porque sea multitudinario, cuanto porque es inerte.⁸³⁷

Ortega resalta que el mundo industrializado ha producido un “hombre nuevo” —de distinta conotación al “hombre nuevo” de Kaiser que es el hombre singular, el hombre excelente— a través de poderosos medios económicos, civiles y técnicos y a través de los

⁸³⁴ Ortega y Gasset, *La rebelión...*, op.cit., p. 87.

⁸³⁵ Georg Kaiser, *Gas*, op.cit., p. 57.

⁸³⁶ Ortega y Gasset, “Vida noble y vida vulgar o esfuerzo e inercia”. En: *La rebelión...*, op.cit., cap. VII, pp. 126-132.

⁸³⁷ Ortega y Gasset, p. 130.

conocimientos parciales y la eficacia práctica que hoy tiene el hombre medio y de los que careció siempre en el pasado. Pero después de haber metido en él todas estas potencias, el siglo XIX lo ha abandonado a sí mismo, y entonces, siguiendo su carácter natural, se ha encerrado en sí mismo. De esta manera nos encontramos con una masa más fuerte que la de ninguna época anterior, pero encerrada en sí misma, incapaz de atender o dejarse dirigir por nadie. Porque, advierte Ortega, como hecho preocupante:

El hombre-masa es indócil, porque le falta, de nacimiento, la función de atender a lo que está más allá de él, sean hechos, sean personas. Querrá seguir a alguien, y no podrá. Querrá oír, y descubrirá que es sordo. Así, la indocilidad política no sería grave si no proviniese de una más honda y decisiva indocilidad intelectual y moral.⁸³⁸

También este pensamiento de Ortega presenta una analogía con la obra de Kaiser: Al final de la obra *Gas*, el protagonista —el ser que se esfuerza en contraposición al hombre-masa— ha dado un cambio interior convirtiéndose en el “hombre nuevo” mientras que las masas violentas siguen dócilmente, ahí la paradoja, a su falso líder, que, probablemente, las llevará a la catástrofe, porque “ocurre lo que no puede ocurrir y sin embargo ocurre”.

“¿Por qué las masas intervienen en todo, y por qué sólo intervienen violentamente?”⁸³⁹

Es la pregunta que Ortega se hace en un momento de su ensayo. La rebeldía del hombre-masa proviene de su hermetismo intelectual que consiste, según el filósofo español, en una obstrucción del alma del hombre-masa el cual, considerándose intelectualmente completo, se instala definitivamente en su mediocridad, lo que le llevará, según las circunstancias, a la rebeldía y la sublevación. ¿Cómo acontece esto?

El hombre-masa es vanidoso, se siente perfecto aunque necesita de los demás para confirmar la idea que quiere tener de sí mismo. El hermetismo innato de su alma le impide ver lo que sería condición previa para descubrir su insuficiencia: compararse con otros seres. Compararse sería salir de sí mismo y trasladarse al prójimo pero el alma mediocre es incapaz de cambiar, razón por lo que proclama e impone el derecho de la vulgaridad o la vulgaridad como un derecho.

Ahora bien, si hasta hace poco el hombre-masa guardaba una innata conciencia de su limitación, de no estar cualificado para teorizar sobre política, arte o literatura, en la

⁸³⁸ Ortega y Gasset, p. 133.

⁸³⁹ Ortega y Gasset, “¿Por qué las masas intervienen en todo, y por qué sólo intervienen violentamente?”. En: *La rebelión...*, op.cit., cap. VIII, pp. 133-141.

actualidad el hombre-masa tiene las “ideas” más claras sobre cuanto acontece y debe acontecer en el universo. Ha perdido la audición, porque cree saberlo todo. Ya no escucha, al contrario, juzga, sentencia y decide. No hay un solo campo de la vida pública donde no intervenga, ciego y sordo como es, imponiendo sus opiniones. Lo malo es que las ideas del hombre-masa no son ideas propias, ni el hecho de poseerlas es cultura. Quien quiera tener ideas —insiste Ortega— necesita antes disponerse a querer la verdad y aceptar las reglas del juego que ella imponga. Estas normas son los principios de la cultura. Cuando faltan las normas no hay cultura; hay ignorancia, incultura, —“barbarie” según Ortega— lo que empieza a haber en Europa bajo la progresiva rebelión de las masas⁸⁴⁰.

La razón la ve Ortega en el advenimiento del sindicalismo revolucionario⁸⁴¹ y el fascismo, con lo que aparece en Europa por primera vez un tipo de hombre que no quiere dar razones ni quiere tener razón, sino que, sencillamente, se muestra resuelto a imponer sus opiniones. “Es el derecho a no tener razón, la razón de la sinrazón”, en la que el escritor español, ve la manifestación más palpable del nuevo modo de ser de las masas por haberse resuelto a dirigir la sociedad sin capacidad para ello, rechazando toda comunicación y diálogo⁸⁴². Lo preocupante es que donde no hay diálogo no hay convivencia; la forma superior de la convivencia es el debate en el que se discuten las razones de nuestras ideas. Pero el hombre-masa se sentirá perdido si acepta la discusión, e instintivamente repudia la obligación de dialogar, que se halla fuera de él. Por eso, lo nuevo en Europa es “acabar con las discusiones”. Se suprimen todos los trámites normales y se va directamente a la imposición de lo que se quiere conseguir, a la “acción directa”, como advierte Ortega:

El hermetismo del alma, que como hemos visto antes, empuja a la masa para que intervenga en toda la vida pública, la lleva también inexorablemente, a un procedimiento único de intervención: la acción directa. Consiste en invertir el orden y proclamar la violencia como *prima ratio*, en rigor, como *única razón*. Es ella la norma que propone la anulación de toda norma, que suprime todo intermedio entre nuestro propósito y su imposición.⁸⁴³

La acción directa es la norma general de la barbarie, que Europa sufre en la primera mitad del siglo XX. Toda la convivencia humana va cayendo bajo el nuevo régimen en que se suprimen las instancias indirectas, los instrumentos de la civilización con voluntad de

⁸⁴⁰ Ortega y Gasset, p. 139.

⁸⁴¹ El sindicalismo revolucionario comenzó a finales de XIX con Georges Sorel (1847-1922), que a su vez, influyó con su obra “Reflexiones sobre la violencia” (1909) en Mussolini y el movimiento fascista.

⁸⁴² Ortega y Gasset, “Por qué las masas intervienen en todo, y por qué sólo intervienen violentamente”. En: *La rebelión...*, op.cit., pp. 133-141, aquí: p. 140.

⁸⁴³ *Ibíd.*, p. 138.

convivencia. “Se es incivil y bárbaro en la medida en que no se cuenta y no se desea la convivencia con los demás”⁸⁴⁴, subraya Ortega pronosticando al mismo tiempo, que la barbarie tiene siempre tendencia a la disgregación de un pueblo y a la agitación de grupos mínimos, separados y hostiles. Opone, no obstante, a la “acción directa” de las masas las instancias indirectas o “acción indirecta”, que es la voluntad de convivencia, la democracia liberal. Ese liberalismo orteguiano no es en absoluto “la vuelta a la naturaleza” idílica de Kaiser que fracasa en su proyecto social como fracasa también el liberalismo que es, según Ortega “la suprema generosidad, el derecho que la mayoría otorga a la minoría [...] proclamando la decisión de convivir con el enemigo, más aún, con el enemigo débil”⁸⁴⁵.

6.3. Resumen

El propósito de este capítulo era la interpretación literaria-cultural comparada de dos obras de diferente género e ideario con el tema de las masas como fondo. Por un lado, seleccionamos el drama alemán *Gas* de Georg Kaiser, escrito en 1918 tras las primeras batallas con gas de una guerra de “todos contra todos”. Es un drama político-social, aunque la cuestión social no es muy relevante quedándose en la simple premisa: “Trabajamos y repartimos. – La ganancia en manos de todos!” Aún así, la solución social queda presente en tanto que el poder siga en manos del consorcio empresarial o del mismo estado, idénticos ambos en su afán de producir gas tóxico para fines bélicos. La ley de la humanidad “El hombre es la medida” degenera en la victoria destructora del hombre inhumano⁸⁴⁶.

El ensayo de Ortega y Gasset, un diagnóstico filosófico sobre las causas sociales, antropológicas y morales de la crisis europea en general, no necesita más presentación. Lo que une las dos obras es el fondo antropológico-social y una marcada consciencia de responsabilidad social de ambos autores. Veamos algunos puntos comunes:

- La sociedad está formada por una minoría ejemplar que se esfuerza para cumplir consigo misma y se responsabiliza para con la sociedad y una masa que sólo tiene

⁸⁴⁴ *Ibíd.*, p. 141.

⁸⁴⁵ Ortega y Gasset, p. 141.

⁸⁴⁶ Walter Huder, “Introducción” a Georg Kaiser, *Gas*, op. cit., p. 7.

derechos, caracterizada por la mediocridad y la inercia. — Lo que Ortega llama una “minoría ejemplar” es el “hombre nuevo” de Kaiser, en ambos casos un ser responsable para con la sociedad / masa (Kaiser) y consciente de los desafíos de cada época. Lo resume Ignacio Sánchez Cámara en su artículo:

En toda sociedad ha habido, hay y habrá hombres excelentes y hombres-masa. Lo peculiar del momento europeo que Ortega diagnostica, a finales de la década de los veinte, es la rebeldía de las masas contra la ejemplaridad y la excelencia de las minorías. Se trata de una rebelión vital y, por tanto, moral. Lo que Ortega describe y censura es la pretensión de los peores, vital, moral e intelectualmente, de imponerse sobre los mejores, fenómeno que, en el caso de que triunfara, sólo podía conducir a la crisis espiritual de Europa.⁸⁴⁷

- La masa es rebelde, no escucha ni razona; tiene, según Ortega, una “indocilidad” intelectual y moral, e impone sus intereses a través de huelgas y rebeliones masificadas como ocurre en la obra de Kaiser con el levantamiento de la masa obrera que hace oídos sordos a la propuesta de un proyecto de vida más humano. — Ortega, por su parte, habla del “hermetismo intelectual” del hombre-masa inerte, que no tiene o ha perdido la audición porque cree saberlo todo. No quiere, ni puede dialogar, pero impone sus opiniones, sus gustos y apetencias pasando a la “acción directa”.
- La acción directa suprime los instrumentos de la civilización; se es incivil en la medida en que no se cuenta con los demás, lo que lleva a la disociación, a la dispersión humana y a la proliferación de las masas (Ortega), en Kaiser al levantamiento de las masas que conduce a un final fatal.
- La solución está, según Ortega, “en ‘la acción indirecta’ de una democracia liberal en la cual el poder público se limita a sí mismo procurando dejar a cada uno su sitio para que puedan vivir también los que ni piensan ni sienten como él”⁸⁴⁸. Ese liberalismo orteguiano exige generosidad, disponibilidad y responsabilidad para la construcción de una sociedad más fuerte, más exigente, más solidaria, más justa y más humana, cualidades, todas ellas, encontradas en el “nuevo hombre” del teatro de Kaiser.

En suma, el requerimiento de Ortega para dar vida a una nueva generación con “saber histórico”, para conservar y continuar una civilización heredada, para evitar errores de otros tiempos y para poder vivir a la altura de los tiempos con consciencia de la coyuntura

⁸⁴⁷ Sánchez Cámara, “De la rebelión al imperio de las masas”, art.cit. Madrid: 2000.

⁸⁴⁸ Ortega y Gasset, op.cit., p. 141.

histórica⁸⁴⁹, no se ha cumplido hasta hoy como tampoco se cumplieron los sueños del “nuevo hombre” de Kaiser para con sus trabajadores.

Nuestra interpretación literaria-cultural comparada demostró que las divisiones culturales y coyunturales, tan importantes a la hora de analizar la transferencia cultural entre un país de origen y otro de acogida, pierden relevancia a favor de una historia social común que fue el surgimiento del “imperio de las masas” (Sánchez Cámara) en el escenario socio-político de la Europa de entreguerras que a su vez se reflejó en la literatura y en los escenarios teatrales europeos.

⁸⁴⁹ Ortega y Gasset, “Primitivismo e historia”. En: *La rebelión...*, op.cit., pp. 151-159, aquí: p. 155 y 159.

CONCLUSIONES

Conclusiones

El presente trabajo de investigación sobre la transferencia cultural germano-española entre 1919 y 1936 abarca un período histórico muy concreto, la época de entreguerras, dos décadas que transcurren entre finales de la Primera Guerra Mundial —de la que sale una Alemania derrotada y necesitada de recomponer su imagen en el panorama internacional— y el comienzo de la Guerra Civil en la que España, apenas recuperada del “desastre del 98”, dio al traste con la Segunda República, partiéndose trágicamente en dos partes: el bando republicano y el bando nacional.

En este marco histórico-cultural de profunda crisis, Alemania y España representan dos destinos divergentes con una base similar en la que la cultura cobró un especial protagonismo. Dejando de lado ahora las divergencias político-ideológicas producidas por la Primera Guerra Mundial, la Dictadura del General Primo de Rivera, la Segunda República Española, la llegada al poder de los nacionalsocialistas alemanes en 1933, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, queremos subrayar las bases afines para una política cultural común —aunque con planteamientos diferentes por el lado alemán— que tuvo como resultado la creación de instituciones científicas, fundaciones culturales, colegios alemanes por toda España y, por parte española, los centros de intercambios intelectuales como la “Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas” (1907), antecesor directo del “Consejo Superior de Investigaciones Científicas”, la “Residencia de Estudiantes” (1910) y el “Instituto Escuela” (véase: apartado 2.2.). Pero han sido, sobre todo, las revistas literarias y las páginas culturales de los diarios, así como la intercesión constante de un nutrido grupo de mediadores individuales, los que, desde muy pronto, estuvieron en nuestro punto de mira.

Para nuestras investigaciones sobre la transferencia cultural, en primer lugar examinamos las evaluaciones de diferentes grupos de investigación, sus trasfondos geográficos y sus metas de trabajo (véase: cap. I). Finalmente optamos por la metodología de Espagne y Werner (véase: cap. II) que se centra en el intercambio cultural analizando su génesis y funcionamiento desde el ángulo espacio-coyuntural, la mediación institucional e individual y, por último, en el estudio hermenéutico desde el punto de vista

transferencial. Las líneas orientativas metodológicas de Espagne y Werner fueron las que consideramos apropiadas para nuestro objetivo: el estudio de los fenómenos de la transferencia cultural germano-española, sus manifestaciones en la prensa literaria y su valor para la construcción de un referente cultural alemán en la España de entreguerras, un país sumergido en una profunda crisis tal y como ocurrió en toda Europa.

Los fenómenos de transferencia cultural son un entramado de incidencias socio-culturales que influyen, según la coyuntura, sobre textos y documentos intercambiados, proliferando de forma manifiesta en épocas de crisis. A lo largo de nuestras investigaciones hemos podido observar intercambios culturales puntuales, en distintos momentos socio-políticos de los años veinte y treinta. Esto explica por qué examinamos el trasfondo coyuntural de cada época para un mejor entendimiento de la construcción de un referente cultural en un contexto preciso (véase: cap. III).

La mediación de la prensa en la época de entreguerras fue para nosotros una muestra polifacética en los diferentes momentos coyunturales y una fuente constante para la transmisión de la literatura alemana en España. Tras un breve repaso de un gran número de periódicos, seleccionamos cuatro representantes característicos de la prensa cultural: la revista literaria *La Pluma* (1920-1923); la revista cultural *Revista de Occidente* (1923-1936), además del periódico literario *La Gaceta Literaria* (1927-1932) y las páginas culturales del diario *El Sol*, de 1917-1936 (véase: cap. IV). De este modo, nos encontramos periódicamente con informaciones importantes sobre las últimas novedades literarias alemanas, además de textos teóricos, ensayos y crítica literaria publicados por un grupo de literatos, filósofos, científicos y editores de la generación del 98, 14 y parte del 27, en muchos casos en estrecho contacto con sus coetáneos alemanes. El intercambio literario de los romanistas alemanes Ernst Robert Curtius, Karl Vossler, Leo Spitzer y Victor Klemperer con los escritores españoles Miguel de Unamuno u Ortega y Gasset fue especialmente interesante en los años veinte. Formaron una ‘red’ cultural —un sistema en el que un conjunto de personas elabora un circuito de intercambios epistolares u orales— que se reflejó en la transferencia cultural en las dos direcciones.

En todos los casos se ha podido comprobar, que la coyuntura política-cultural determina la selección de uno u otro pensamiento ajeno y su posterior interpretación según el momento y la situación interna del país de acogida. Desde esa premisa se aclara la aculturación del krausismo en sus diferentes fases así como la introducción del

pensamiento de Nietzsche en un momento de crisis —el Desastre del 98— para resolver problemas socio-políticos internos con la construcción de una nueva identidad nacional.

La prensa abonó un terreno fértil para un grupo de mediadores culturales —críticos literarios, reseñistas y periodistas de primera línea— relacionados entre sí y en estrecho contacto con los movimientos periodísticos del expresionismo alemán, que se agruparon alrededor de las distintas revistas y editoriales de Berlín, Múnich o Leipzig, y con los que intercambiaron constantemente informaciones literarias nacionales e internacionales. Entre los mediadores literarios (véase: cap. V) cuyas firmas aparecieron con mucha frecuencia en la prensa literaria española, nos encontramos con Máximo José Kahn, periodista, traductor y escritor judío de origen alemán y Ernesto Giménez Caballero, escritor y editor de *La Gaceta Literaria*. Ellos desempeñaron un trabajo de mediación fundamental convirtiéndose así en un punto de cristalización en el proceso de la transferencia cultural

A partir de los años treinta la renovación del teatro español en crisis adquirió protagonismo en la prensa literaria. Aunque no hemos profundizado en este punto, por el reducido margen de un trabajo de investigación, sí nos hemos interesado por la nueva concepción teatral: la moderna escenografía, el papel organizador del director artístico teatral y la labor del escenógrafo, figura que cambiaría la concepción del teatro moderno. Fueron, sin duda, el director teatral Cipriano Rivas Cherif, junto al escenógrafo alemán Sigfrido Burmann —ambos influenciados por los conceptos vanguardistas de Max Reinhardt para la renovación del teatro español— las figuras más importantes para la renovación teatral. Ambos artistas se caracterizaron por un teatro de experimentación que ofrecería con el Teatro Escuela de Arte (TEA) de Rivas Cherif, alternativas de ruptura convincentes como, por ejemplo, la puesta en escena de dos obras expresionistas de Georg Kaiser: *Un día en Octubre* o el teatro de masas *Gas*, la última con una fuerte carga de crítica política y social.

Las masas, un tema que aparece en todos los géneros literarios de los años veinte y treinta, es un ejemplo contundente del predominio coyuntural sobre la selección de un referente cultural. El drama *Gas* de Georg Kaiser fue puesto en escena en 1926 en Barcelona, en un ambiente de sublevación de la masa trabajadora, mientras que la escenificación en Madrid no tuvo lugar hasta 1935, en vísperas del estallido de la Guerra Civil Española. La obra de Kaiser, traducida en 1928 en la *Revista de Occidente* ha sido, junto al ensayo filosófico *La rebelión de las masas* (1929) de Ortega y Gasset, nuestro

estudio literario-cultural comparado. Ambas obras —diferentes en su género y situadas en dos espacios nacionales distintos— describen la misma idea de fondo: la sublevación de las masas en tiempos de crisis, tal y como se apreció en la mayoría de los autores y géneros de los años veinte y treinta (véase: cap. VI).

Con el análisis de este ejercicio intercultural concluimos nuestro trabajo de investigación sobre “La construcción de un referente cultural alemán en la España de entreguerras (1919-1939)”. Queremos subrayar que los puntos orientativos de la metodología de Espagne y Werner nos sirvieron de hilo conductor para nuestras investigaciones sobre la transferencia cultural aunque —dada la amplitud y complejidad de los diferentes campos a analizar— muchos aspectos no se han analizado con más profundidad.

Por otro lado, hoy tras varias décadas del inicio de los estudios sobre las transferencias culturales de los investigadores franco-alemanes Michel Espagne y Michael Werner, las investigaciones ya apuntan a procesos analíticos de más de dos espacios culturales con proyección a una percepción y recepción del campo europeo, lo que lleva la discusión a un campo de investigación transnacional. Lo señala el investigador Matthias Middell en 2000 con estas palabras: “In dem Maße, wie der Bilateralismus in der Komparatistik und in der Transfer-Forschung überwunden wird —der letztlich unterschwellig das zugrundeliegende Nationalgeschichtsparadigma eher stärkt als schwächt— gewinnt der Horizont einer europäischen Geschichte, die mehr sein will als eine durch typologische Unterscheidung geordnete Summe von Nationalgeschichten, an Anziehungskraft”⁸⁵⁰.

⁸⁵⁰ Matthias Middell, “Kulturtransfer und historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis“. En: Matthias Middell (ed.), *Kulturtransfer & Vergleich*. Leipzig: 2000, pp. 7-41.

SUMMARY

The theory of the cultural transfer and the construction of a German cultural reference in Spain between both World Wars (1919-1936)

- Summary⁸⁵¹ -

In order to elaborate the present analysis that focuses on German-Spanish cultural transfer between 1919 and 1936, it has been assential to take into account the political, social and cultural background of both countries. It covers a very concrete historic momento, that is to say, the period between both World Wars. Two decades from the end of First World War — when German was blatantly defeated and in need of restructuring its image in the international scenario — and the start of the civil war, when Spain, barely recovered from the so-called “1898 disaster“, did not manage to uphold its Second Republic, being tragically torn apart into two factions: the Republicans and the Nationals.

Germany and Spain symbolize two divergent fates in this historic and cultural framework marked by a deep crisis, even though culture played for both of them a pivotal role. Without taking into consideration the political and ideological discrepancies provoked by the First World War, General Primo de Rivera’s dictatorship, the Second Republic in Spain or the conquest of power by National Socialists in Germany in 1933, the Spanish Civil War or the Second World War, we would like to highlight the common foundations for a common cultural policy, even though from different angles. Germany was looking in Spain — through the creation of scientific institutions and cultural foundations — for an interesting country to foster its political and cultural projects. Spain was the country where intellectual exchange centers were flourishing such as the „Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas“, the “Residencia de Estudiantes“ or the “Instituto Escuela“, which had an enormous cultural importance for many generations (see: paragraph 2.2.). The latter were a clear sign of openness and renovation after the so-called “1898 disaster“. The tragic period between both World Wars influenced, precisely, the German-Spanish cultural transfer. Press and literature as well as the permanent mediations of a big group of intellectuals played a major role, hence, our goal to analyse this process.

⁸⁵¹ Traducción al inglés: Borja Cortés-Bretón Brinkmann

We will take into account for our thesis, first of all, numerous intercultural relations studies and its transfer between different countries and cultures. Researchers such as Michel Espagne and Michael Werner⁸⁵², Wolfgang Welsch⁸⁵³, Bernhard Waldenfels⁸⁵⁴, Matthias Middell⁸⁵⁵, the University of Graz⁸⁵⁶ researchers and, recently, the LEETHI group⁸⁵⁷, University of Madrid, carried out important investigations with regard to these questions. They are very particular studies, depending on each country, its national situation as well as geography. We will analyse their work and assessment throughout the first chapter. We were able to find out that each cultural background needs concrete and specific processes for the investigation, as the Graz group demonstrated, for example, with respect to a multiethnic reality that is in permanent transformation. We will not delve into that question throughout this work that will just focus on two cultural realities, that is to say, the German and the Spanish one.

The methodology of Espagne and Werner

There are not many investigations that applied such systematic analyses as were carried out since the 80ies by French researchers of the CNRS, under the leadership of Michel Espagne and Michael Werner. Their methodology will be studied in the second chapter. Both scientists underline, first of all, the importance of studying the political and cultural context for it influences, depending on the concrete period of time, the cultural transfer. They analyse the historic background as well as the economic and social one, contrast the respective national and socio-cultural systems, the common or divergent interests that determine the import and further use of the thoughts of the country of origin in the one that is receiving it.

⁸⁵² Michel Espagne / Michael Werner, “La construcción d’une referente culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914). In: *Annales ESC*, 1987, pp. 969-992.

⁸⁵³ Wolfgang Welsch, “Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften”. In: Lars Allolio-Näcke, Britta Kascheuer, Arne Manzesch (eds.), *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt: 2005, pp. 314-341.

⁸⁵⁴ Bernhard Waldenfels, *Ortsverschiebungen – Zeitverschiebungen: Modi leibhaftiger Erfahrungen*. Frankfurt: 2010.

⁸⁵⁵ Matthias Middell, “Kulturtransfer und historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis”. In: Matthias Middell (ed.), *Kulturtransfer & Vergleich*. Leipzig: 2000, pp. 7-47.

⁸⁵⁶ Federico Celestini / Helga Mitterbauer (eds.), *Ver-rückte Kulturen – Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen: 2003.

⁸⁵⁷ Amelia Sanz Cabrerizo (Grupo LEETHI), *Interculturales / Transliteraturas*. Madrid: 2008.

The transfer that a country may convey to another one should be analysed — as Espagne and Werner underline — by an exhaustive study that takes into account the political und cultural backdrop. This is the second aspect of their methodology. They ease the cultural transfer by transmitting institutional features as well as individual ones by the means of so-called “mediators“. Its interests and influences in the construction of cultural references end up forming different receptions, thus laying the groundwork for the emergence of new documents depending on the context.

The third analytical aspect proposed bei Espagne and Werner is hermeneutics. According to researchers, it could be laid out as “the study of ideological development that allows to carry out an analyses of its construction, giving less importance to chronology. This approach casts the reference into a new dimension and gives way to new texts, the accuracy of which is less important than its cultural exchanges“⁸⁵⁸. From our viewpoint, this has been the most confusing point of Espagne and Werner’s methodology. They just observe the cultural transfer from one country into the other, without elaborating an hermeneutical study of the transferred text.

After having globally analysed the methodological principles of Espagne and Werner (see: chapter II), the goal of out investigation has been the following one: to study the German-Spanish cultural transfer taking into account the cultural expressions in press; to analyse the cultural work of individual mediators as well as their networks. For the latter purpose it has been essential to take into account the period between both World Wars and its direct influence in the construction of a cultural reference in Spanish literature. Finally, we have carried out an investigation of two major works — a German drama and a Spanish philosophical essay — that we considered interesting when doing a comparative analyses of culture and literature.

First conclusion: the importance of the period on the cultural selection

The phenomenon of cultural transfer is a network of socio-, political and cultural realities that influence, depending on a concrete period of time, the selection of texts and

⁸⁵⁸ Espagne / Werner, “La construcción de...”, art. cit. In: Amelia Sanz Cabrerizo, *Interculturas / Transliteraturas*, p. 216.

exchanged documents. This happens particularly throughout periods of crisis (see: chapter III).

The aforementioned period between both World Wars influenced dramatically the selection of topics and expression of literature. There was a remarkable homogeneity between European countries: the overall feeling of catastrophe; the bad conscience of middle class; the problems of proletariat and the decline of a society without values. The attraction for his cities spearheaded a fragmentary style of a futuristic and expressionist world that could be seen particularly, in theatre and in the scenographies of avant-garde directors.

The Spanish theatre of the period between both World Wars tried to replace the artificial bourgeois theatre for one that is more political (Erwin Piscator and Ramón J. Sender⁸⁵⁹) and social, amongst others, Max Aub and Cipriano Rivas Cherif, director of theatre, supported this change. They used works of German expressionists playwrights such as Carl Sternheim, Ernst Toller and Georg Kaiser. They were becoming increasingly well-known due to the information and display in press and literature, for example, in Barcelona in the 20ies or in Madrid in the 30ies.

Throughout our work we were able to observe different cultural exchanges in different periods of time. This explains why we analysed the socio-political and cultural context in order to better grasp the cultural transfer selection and its ensuing reconstruction in a new dimension in another country, being the source of new artistic expressions on its own.

Second conclusion: the influence of the literary press

The mediating role of press in the period of time between both World Wars had an overall important role when considering the transmission of German literature in Spain. After a brief overview of a big number of newspapers, we selected four representatives of cultural press: the literature magazine *La Pluma* (1920-1923) of Manuel Azaña; the cultural magazine *Revista de Occidente* (1923-1936) of José Ortega y Gasset as well as the

⁸⁵⁹ Ramón Sender defends in his theoretical essay *Teatro de masas* (1931) the theatre for masses as “it showcases reality as it is (...). To single out its causes and consequences is a question of effort and responsibility”, whereas to avoid and simplify it would falsify the role one expect of theatre (p. 49).

literary press *La Gaceta Literaria* (1927-1932) of Ernesto Giménez Caballero and the cultural section of *El Sol* (daily) newspaper (1917-1936) of Nicolás M^a de Urgoiti (see: chapter IV). Thus, we can periodically trace important pieces of information and news with respect to German literature, but also theory texts, essays as well as analysis, published by a group of writers, philosophers, scientists and publishers of the so-called “98 Generation“, but also from the “14 Generation“ and partially that of the “27“. They were all, by and large, in close contact with their contemporary German colleagues. The literary exchanges of Romanists and German Hispanists such as Ernst Robert Curtius, Karl Vossler, Leo Spitzer and Victor Klemperer with Spanish writers such as Miguel de Unamuno oder José Ortega y Gasset, was particularly interesting throughout the 20ies. They constituted a “cultural network“ that was reflected, in particular, in the publications of Ortega y Gasset’s *Revista de Occidente*. The result was the cultural transfer in both directions.

Throughout our analyses of the cultural press in the period between both World Wars, we were able to identify from the very outset a very particular interest in German novelist literature (Rilke, Kafka, Mann, Werfel, etc.), as well as for German theatre and its modern avant-garde scenography. The works of well known German writers were mentioned, almost on a daily basis, in the aforementioned cultural press. We could explain the rise of interest for German literature on the basis of two events, both of them related with German culture: in 1928 the exhibition “The German Book in Spain“ took place in the Retiro Garden of Madrid. It was very much reflected in the cultural press (see: paragraph 4.1.3.3.). Another important cultural event in 1928 was Ernesto Giménez Caballero’s “Raid of conferences“ in Germany (see: paragraph 4.1.3.4). He himself faithfully informed his readers in *La Gaceta Literaria*.

However, it was particularly literature regarding German theatre and modern scenography from the 30ies that received a clear support from press. This could be explained, in general terms, taking into account the so-called “regeneration“ of Spanish theatre that was in crisis. This movement was spearheaded by a small group of artists and intellectuals, who mediated between German and Spanish theatre, conveying gradually an important part of literature related to theatre through the relevant cultural sectors, thus forging a reference for theatre in Spain in the period between both World Wars.

Third conclusion: the importance of the mediators “inter-cultures”

Our analyses based on the “Biblioteca Nacional” of Madrid in search of a German cultural reference cannot be fully grasped without assessing the important work done by the so-called cultural mediators in terms of transfer. Espagne and Werner thought that the first manifestations of cultural transfer were not the books themselves — which were frequently disseminated and translated very late — but the exchanges of information that constituted gradually cultural networks. We checked that these mediators, more often than not related amongst each other, developed a work of utmost importance for the cultural transfer, becoming many times the very linchpin for the overall process.

Throughout our study of press and literature of the 20ies and 30ies we were able to identify names that constituted the basis for a German reference in the Spanish cultural analysis. They are cultural mediators whose names often showed up in our investigations.

We chose four mediators, all of them in close contact with both cultures and particularly keen for cultural exchanges, thus considerably contributing to the construction of a German reference in Spanish culture (see: chapter V). We gathered information of literary critics, writers, journalists and publishers. Their artistic and biographical capacity made them capable of being cultural mediators. We traced their sociological and personal development in order to understand their intercultural background and the dimension of their cultural activities.

Amongst those mediators that frequently appeared in cultural press, we could single out Máximo José Kahn. He was a journalist, a translator and a Jewish writer of German origin, whose name gained momentum between 1920 and beginning of the 30ies. He was published particularly in *La Pluma* of Manuel Azaña, in *La Revista de Occidente* of Ortega y Gasset, *El Sol* of Nicolás M^a de Urgoiti as well as in *La Gaceta Literaria* of Giménez Caballero, for which Kahn worked in a daily basis since the very beginning of its existence in 1927, until its closure five years later.

Ernesto Giménez Caballero, a writer, journalist and publisher of *La Gaceta Literaria*, was always present in Spanish and European thinking of the time. He was a good writer and essayist, with an inborn journalist intuition, as demonstrated in his literary “European Raids of conferences”. His “Carteles Literarios” draws even today considerable attention,

particularity due to the importance of *La Gaceta Literaria* that played an important role as a cultural mediator. He had an ambiguous political profile, defined by José Carlos Mainer as “aesthetic plurality of facism”⁸⁶⁰. Giménez Caballero played for two decades an important role as mediator, becoming a reference in the process of cultural transfer.

The renovation of Spanish theatre got more attention from cultural press from the 30ies. Hence, we focused our analyses on a German reference for the modernization of the Spanish theatre in the period between both World Wars. We addressed some burning topics — as the control of the masses in times of crisis — and the new conceptions of theatre: modern scenography, the organizing role of directors in theatre and the artistic work of the scenographer. Our two mediators — Cipriano Rivas Cherif, director of theatre as well as Sigfrido Burmann, German scenographer — were, definitely, amongst the most important figures for the renovation of theatre. Burmann was himself influenced by Max Reinhardt’s school (Berlin) and Gordon Craig (Italy). Both artists experimented with theatre and found in the “Teatro Escuela de Arte” — TEA — of Rivas Cherif, some convincing alternatives for change as, for example, the productions of two German works of the expressionist Georg Kaiser in the 30ies: *One Day in October* or the theatre for masses *Gas*, the latter having a strong political and social critic.

The masses is a topic dealt with quite often by different types of literature (essay, novel and theatre) in the 20ies and 30ies. It is a clear example to which extent a certain moment in history can influence cultural references. Georg Kaiser’s drama *Gas* was produced in Barcelona in 1926 during the uprising of the workingclasses, whereas it was not the case in Madrid until 1935, on the eve of the start of the Spanish Civil War.

Analysis and literary interpretation

In order to be aware of the dimension of the crisis in the period between both World Wars, it is enough to take into account just one word written by Ortega y Gasset in 1923, in the first number of his *Revista de Occidente*: “Many people start having the sad feeling that their existence has been invaded by chaos!”. Writers such as Spengler, Ortega, Scheler, Hartmann, Husserl, Heidegger, Simmel, Jung, Mann, Proust, Huxley — all of

⁸⁶⁰ José-Carlos Mainer, “Conversiones: Algunas imágenes del Fascismo”. In: *La doma de la quimera...*, op.cit. Madrid: 2005, pp. 299-414.

them wrote in Ortega's *Revista de Occidente* — warned from the very outset what was about to happen in the period between both World Wars and offered some coherent guidelines in their essays and books.

Every cultural period of time has its own literature and the need to “borrow” ideas from another culture in a certain moment. In the period between both World Wars the general topic of masses was widespread amongst writers, in their books as well as in their interpretations. The sixth chapter is therefore consecrated to a comparative literary and cultural study between Georg Kaiser's *Gas* (1918) drama, which was translated in *La Revista de Occidente* in 1928, and Ortega y Gasset's philosophical essay *La Rebelión de las Masas* (1929). Both — theatre and essay — different in kind and in setting, have the same overall topic, that is to say, masses, even though from a different ideological perspective: Georg Kaiser's expressionist theatre introduces a hefty socio-political critic, whereas Ortega y Gasset's philosophical essay reflects a considerable elitism. Nevertheless, the two works were a landmark in the period between both World Wars, which explains why we took them as an example of comparative cultural analysis in our investigation.

The sixth chapter concludes our overall analyses with respect to “The theory of the cultural transfer and the construction of a German cultural reference in Spain between both World Wars (1919-1939)“. We would like to underline that throughout our investigation we followed Espagne and Werner's methodological guidelines, even though, due to the complexity and broad scale of the fields that were analysed, there are important aspects that needed an analysis in depth in order to fully grasp the cultural selection mechanism.

Finally, investigations that were elaborated more than two decades ago, show that there are analytical processes of more than two cultures, namely those taking place in the European continent. This phenomenon leads us to a transnational investigation. The researcher Matthias Middell highlighted this in 2000 through these words: “In dem Maße, wie der Bilateralismus in der Komparatistik und in der Transfer-Forschung überwunden wird [...], gewinnt der Horizont einer europäischen Geschichte, die mehr sein will als eine durch typologische Unterscheidung geordnete Summe von Nationalgeschichten, an Anziehungskraft“⁸⁶¹.

⁸⁶¹ Matthias Middell (ed.), “Kulturtransfer und historische Komparatistik - Thesen zu ihrem Verhältnis”. In: *Kulturtransfer & Vergleich*, op.cit., pp. 7-41.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

1. Diccionarios:

Bonet, Juan Manuel (1995), *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza.

El País (2003), *La Enciclopedia*. Madrid: Salvat.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (1994), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Metzler (²1997), *Autoren Lexikon*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Metzler, Helmut Glück (hgg.) (1993), *Metzler Lexikon Sprache*. Metzler: Stuttgart / Weimar.

Pavis, Patrice (2002), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Padós.

Sucher, C. Bernd (Hrsg.) (1995), *Theaterlexikon*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Weinfeld, Eduardo (ed.) (1949), *Enciclopedia Judaica Castellana*, tomo VI. México: Editorial Enciclopedia Judaica Castellana.

2. Manuales:

Abellán, José Luis (1984/88), *Historia crítica del pensamiento español. Vol. IV y V*. Madrid.

Abellán, José Luis (²1996), *Historia del pensamiento español – de Séneca a nuestros días*. Madrid: Espasa Calpe.

Acosta, Luis A. (1997), *La literatura alemana a través de sus textos*. Madrid: Cátedra.

Artola, Miguel / Manuel Ledesma / Juan Pro Ruiz (1993), *Enciclopedia de Historia de España. VII Fuentes. Índice*. Madrid: Ed. Alianza.

Beutín, Wolfgang (⁵1994), *Deutsche Literatur-Geschichte*. Stuttgart: Metzler-Verlag.

Frenzel, Herbert u. Elisabeth (³⁰1997), *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*. Band 2. Köln: dtv.
Huerta Calvo, Javier (2003), *Historia del Teatro Español II. - Siglo XVIII a época actual*. Madrid: Gredos.

Jover Zamora, José María (²1965), “La radicalización de la crisis política (1917-1931)”. En: Antonio Ubieto, Juan Reglá, José María Jover, Carlos Seco, *Introducción a la Historia de España*. Barcelona: Ed. Teide.

Kindler (1994), *Hauptwerke der deutschen Literatur*. Band 2. München: Kindler-Verlag.

Mainer, José-Carlos, Carlos Alvar, Rosa Navarro (⁸2011), *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial.

Oliva, Cesar (2002), *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Ed. Síntesis.

Roetzer, Hans Gerd / Marisa Siguan (1992), *Historia de la Literatura alemana, II. Siglo XX: de 1890 a 1990*. Barcelona: Editorial Ariel.

Ruiz Ramón, Francisco (¹¹1997), *Historia del Teatro Español*. Vol. 2. Siglo XX. Madrid: Cátedra.

Sanz Cabrerizo, Amelia (2008), (Prólogo): *Interculturas, transliteraturas*. Madrid: Arco/Libros.

Torre y Ballesteros, Guillermo de (2001), *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid: Visor.

Torrente Ballester, G. (1963), *Literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

Weinfeld, Eduardo (1949), *Enciclopedia Judaica Castellana IV*. México: Ed. Enciclopedia Judaica Castellana.

3. Bibliografía general:

Abad, Francisco (1996), “El teatro del 27 (Lorca, Alberti, Salinas)”. En: *El Universo Creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*. Málaga: Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, Ed. dirigida por Cristóbal Cuevas García, pp. 113-129.

Abellán, José Luis (1998), “El fundador de la Escuela de Madrid: José Ortega y Gasset”. En: *Historia del pensamiento — De Séneca a nuestros días*. Madrid: Espasa, pp. 581-599.

Acosta Gomez, Luis A. (1978), “El procedimiento hermenéutico como modelo de conocimiento en la actual ciencia literaria”, *Studia Philologica Salmanticensia* 2, pp. 25-51.

Acosta Gomez, Luis A. (1989), *El lector y la obra: Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.

Adorno, Theodor (1969), “Apuntes sobre Kafka”. En: *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.

Aguilera Sastre, Juan / Manuel Aznar Soler (1999), *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Serie: Teoría y práctica del Teatro, nº 16.

Aguilera Sastre, Juan (2002), *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939)*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

Albaladejo, T. / F.J. Blasco / R. de la Fuente (coords.) (1992), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos* (2). Madrid: Júcar.

Alberti, Rafael (1976), *Teatro de agitación política (1933-39)*. Madrid: Edicusa.

Alberti, Rafael (1997), *La arboleda Perdida (1902-1931)*. Madrid: Anaya; *La arboleda perdida (1931-1987)*. Madrid: Ed. Alianza, 1998, p. 26.

Álvarez Gutiérrez, L. (1983), “La influencia alemana en la prensa española de la Restauración”. En: Alberto Gil Novales (ed.), *La prensa en la revolución liberal. España, Portugal y América Latina*. Madrid, pp. 373-389.

Alvarez Lázaro, Pedro F. / José Manuel Vázquez-Romero (eds.) (2005), *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza. Nuevos estudios*. Madrid: Universidad de Comillas.

Amorós, Andrés (1991), *Luces de candilejas*. Madrid: Espasa Calpe.

Anz, Thomas (1977), *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

Anz, Thomas / Michael Stark (Hrsg.) (1982), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

Anz, Thomas / Michael Stark (Hrsg.) (1995) *Die Modernität des Expressionismus*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

Anz, Thomas (2002), *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart: Metzler.

Anz, Thomas / Rainer Baasner (2004), *Literaturkritik*. München: C.H.Beck.

Appollonio, Umbro (Hg.) (1972), *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln: M. DuMont Schauburg.

Aranda, José Francisco (1953), *Cinema de vanguardia en España*. Lisboa: Guimaraes.

Araquistain, Luis (1930), “Una teoría del público”. En: *La batalla teatral*. Madrid: CIAP, pp. 273-282.

Arias de Cossío, Ana María (1991), “Los años de la dictadura y el advenimiento de la II República”. En: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori.

Arnold, Armin (1966), *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen*. Stuttgart: Kohlhammer.

Asmuth, Bernhard (⁵1997), *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart – Weimar: Metzler.

Aszyk, Urszula (1995), *Entre la crisis y la Vanguardia – Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsovia: Cátedra de Estudios Ibéricos.

Aszyk, Urszula (1990), “Das spanische Theater und die Avantgardebewegungen im 20. Jahrhundert”. En: Wilfried Floeck (coord.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen*. Tübingen: Francke, 1990.

Aub, Max (1965), “Algunos aspectos del teatro español, de 1920 a 1930”. En: *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, pp. 17-28.

Azaña, Manuel (1966/68), “Los motivos de la germanofilia”. En: *Obras completas*. Méjico: Oasis, pp. 140-157.

Ayala, Francisco (²1984), “Mi Vanguardismo” y “Mi Berlín”. En: *Recuerdos y olvidos – Del Paraíso al destierro*. T. 1. Madrid: Ed. Alianza, pp. 92-95 y 140-146.

Aznar Soler, Manuel (1992), *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la Renovación teatral Española (1907-1936)*. Barcelona: Ed. Cop d’Idees.

Aznar Soler, Manuel (1992), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Aznar Soler, Manuel (1993), *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro 1928-1938)*. Valencia: Universidad de València: Aula de Teatre.

Bachmann-Medick, Doris (ed.) (1996), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bachmann-Medick, Doris (ed.) (1997), “Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen”. En: Doris Bachmann-Medick (ed.), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlin: Verlag E. Schmidt, pp. 1-18.

Bachmann-Medick, Doris (1999), "1+1=3? Interkulturelle Beziehungen als Dritter Raum". En: *Weimarer Beiträge*, 45/4, pp. 518-531.

Bachmann-Medick, Doris (2001), "Literatur – ein Vernetzungswerk. Kulturwissenschaftliche Analysen in der Literaturwissenschaft". En: Heide Appelsmeyer /Elfriede

Billmann-Mahecha (ed.), *Kulturwissenschaft. Felder einer prozessorientierten wissenschaftlichen Praxis*. Velbrück: Weilerswist.

Bachmann-Medick, Doris (2003), "Kulturanthropologie". En: Ansgar und Vera Nünning (Hrsg.), *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart /Weimar, pp. 86-107.

Bader, Wolfgang / Olmos, Ignacio (ed.) (2004), *Die deutsch-spanischen Kulturbeziehungen im europäischen Kontext*. Frankfurt: Biblioteca Ibero-Americana.

Bahr, Hermann (1998), "Expresionismo". Con una presentación de Francisco Jarauta. En: *Expresionismo*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, pp. 103-109.

Ballester Izquierdo, Alberto (1993), "La Gaceta Literaria: Bibliografía e índices de textos sobre teatro". En: *Notas y Estudios Filológicos*, núm. 8, pp. 9-22.

Ballester Izquierdo, Alberto (1995), "El teatro en La Gaceta Literaria (1927-1932)", En: *Letras de Deusto*, núm. 69, pp. 61-84.

Baroja, Pío (1902), *Camino de Perfección. Pasión mística*. Madrid. Ed. Caro Raggio.

Baroja, Pío (1919), *Momentum Catastrophicum*. Madrid: Ed. Rafael Caro Raggio.

Bassolas, Carmen (1975), *La ideología de los escritores - Literatura y política en la "Gaceta Literaria" (1927-1932)*. Barcelona: Ed. Fontamara.

Bécarud, Jean: Cruz y Raya (1933-1936), Cuadernos Taurus, Nº 88, Madrid: 1969.

Becker, Sabina (1993), *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. St. Ingbert.

Beckers, Ursula (1992), *La labor teatral de Sigfrido Burmann*. Tesis doctoral inédita, leída en la UCM.

Beneyto, José María (1983), *Politische Theologie als politische Theorie. Eine Untersuchung zur Rechts- und Staatstheorie Carl Schmitts und zu ihrer Wirkungsgeschichte in Spanien*. Berlin: 1983.

Bengamín, José (2004), *Teatro de Vanguardia (Una noción impertinente)*. Prólogo: Nigel Dennis, "Entre tablas y diabras": José Bergamín, Dramaturgo. Valencia: Pre-Textos.

- Berenguer, Ángel (1988), *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*. Madrid: Santillana.
- Bernecker, Walther L. (ed.) (1992), *España y Alemania en la Edad Contemporánea*. Frankfurt / Main: Vervuert Verlag.
- Bernecker, Walther L. (2000), “Luis Araquistáin y la crisis de la República de Weimar”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister, *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Frankfurt: Vervuert, pp. 111-128.
- Bernecker, Walther L. (2006), *Spanien-Handbuch. Geschichte und Gegenwart*. Tübingen / Basel: Francke-Verlag.
- Bernecker, Walther L. (Hg.) (2008), *Spanien heute: Politik, Wirtschaft und Kultur*. Frankfurt: Vervuert.
- Bernecker, Walther L. (2009), *España entre tradición y modernidad. Política, economía, sociedad (siglos XIX y XX)*. Madrid: Siglo XXI.
- Best, Otto, F. (1979), *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam.
- Bhabha, Homi (1994), *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1996), *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Madrid: Alianza.
- Blasco Pascual, Francisco Javier (1984), “Prosa y teatro de la generación de 1927”. En: Víctor García de la Concha (coord.), *Época contemporánea (1914-1939)*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Bobes Naves, María del Carmen (1997), *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.
- Bock, Hans Manfred (2005), *Kulturelle Wegweiser politischer Konfliktlösung — Mittler zwischen Deutschland und Frankreich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert*. Tübingen: Günter-Narr-Verlag.
- Böhme, T. (1929), “Die deutsche Auslandsschule in ihrem Verhältnis zum Gastlande“. En: O. Boelitz / H. Südhof (ed.), *Die deutsche Auslandsschule. Beiträge zur Erkenntnis ihres Wesens und ihrer Aufgaben*. Berlin / Leipzig.
- Bourdieu (1992), “Le champ littéraire. Actes de la recherche en sciences sociales“. En: *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Bräutigam, Thomas (1997), “Legitimierung der Hispanistik in den zwanziger Jahren“; “Die spanischen Klassiker im Dritten Reich. Bilanz“; “Spanische Gegenwartsliteratur im Dritten Reich“; “Die Spanien- und Lateinamerika-Historiographie im Dritten Reich“. En: *Hispanistik im Dritten Reich. Eine wissenschaftliche Studie*. Frankfurt / Main: Vervuert, pp. 23-48; pp. 184-188; pp. 194-205; pp. 229-258.
- Bretón, Andrés (2002), *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor Libros.

Briesemeister, Dietrich (1984), "Die Rezeption der spanischen Literatur in Deutschland im 18. Jahrhundert". En: *Das achtzehnte Jahrhundert* 8, pp. 173-197; veränderte spanische Fassung: "La recepción de la literatura española en Alemania en el siglo XVIII". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33 (1984), pp. 285-310.

Briesemeister, Dietrich (1986), "Die Iberische Halbinsel und Europa". En: *Aus Politik und Zeitgeschichte* B 8/86, 22.2.1986, pp. 13-27.

Briesemeister, Dietrich (1997), "Landeskunde – Kulturkunde – Auslandskunde. Historischer Rückblick und terminologischer Überblick". En: Bernd Henningsen / Stephan Michael Schröder (eds.), *Vom Ende der Humboldt-Kosmen. Konturen von Kulturwissenschaft*. Baden-Baden: Nomos, 1997, pp. 33-56.

Briesemeister, Dietrich (2000), "El auge del hispanismo alemán (1918-1933)". En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds.), *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Madrid: Vervuert, pp. 267-286.

Briesemeister, Dietrich (2004a), "Die spanische Verwirrung (J.W. von Goethe. Zur Geschichte des Spanienbildes in Deutschland". En: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*. Tübingen: Niemeyer Verlag, pp. 97-112.

Briesemeister, Dietrich (2004b), "Zwischen Irrationalismus und Wissenschaft: Die hispanistische Forschung im Deutschland des 19. Jahrhunderts". En: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 460-474.

Brihuega, Jaime (1981), "La crítica de arte". En: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Ed. Istmo, pp. 109-119.

Brinkmann, Richard (1980), *Expressionismus – Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*. (Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“). Stuttgart: Metzler.

Buckley, Ramón / John Crispin (1973), *Los vanguardistas españoles: 1925-1935*. Madrid: Alianza.

Bürger, Peter (1987), *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Burke, Peter (2000), *Kultureller Austausch*. Frankfurt: Suhrkamp.

Burmann, Conchita (2009), *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. Madrid: Fundación Jorge Juan.

Caballero Garrido, Ernesto (ed.) (2010), *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas: Historia de sus centros y protagonistas (1907-1939)*. Gijón: Ediciones Trea y Asociación Nacional de Estudiantes e Investigadores Siglo XXI.

Cabrera, Mercedes (1994), *La Industria, la Prensa y la Política*. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951). Madrid: Alianza Editorial.

Cacho Viu, Vicente (1999), “La institución libre de enseñanza: de la Restauración a la Generación de Ortega. En: Enrique Ureña / Pedro Álvarez Lázaro (eds.), *La actualidad del Krausismo en su contexto Europeo*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 171-186.

Calvo Carilla, José Luis (ed.) (2002), “Las vanguardias europeas en torno a 1925”. “Prólogo” a *Literaturas europeas de vanguardia*. Guillermo de Torre. Pamplona: Urgoiti Editores, pp. XIII-CL.

Camba, Julio (1915), “El pueblo Alemán”. En: Fernando Díaz-Plaja, *Francófilos y Germanófilos. Los españoles en la Guerra Europea*. Barcelona: Dopesa, 1973.

Cano Ballesta, Juan (1972), *La Poesía Española entra pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos.

Canetti, Elias (2013), “Masas de Inversión”. En: *Masa y poder*. Madrid: Alianza, pp. 80-81.

Canetti, Elias (2011), “Eigenschaften der Masse”. En: *Masse und Macht*. Frankfurt: Fischer, pp. 30-32.

Carpintero, Helio ((2000), “Influencias germánicas en la psicología española”. En: Salas / Briesemeister (eds.), *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Madrid: Iberoamericana.

Castilla, Carlos (1985), “El cine a través de *La Gaceta Literaria* y del Cineclub de Ernesto Giménez Caballero”. Madrid: *Poesía*, núm. 22 (enero de 1985, pp. 19-62).

Celestini, Federico / Helga Mitterbauer (ed.) (2003), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen: Stauffenburg. Ibíd: Federico Celestini, “Um-Deutungen – Transfer als Kontextwechsel mehrfach kodierbarer kultureller Elemente.”, pp. 37-51.

Celestini, Federico (2003), “Archäologie und Mikrophysik des Transfers. Versuch einer Instrumentalisierung”. En: Celestini / Mitterbauer, *Ver-rückte Kulturen...*, op, cit. pp. 67-83.

Chabás, Juan (2001), *Literatura española contemporánea: 1898-1950*. Madrid: Editorial Verbum.

Chacel, Rosa (1984), *Acrópolis*. Barcelona: Seix Barral.

Chacel, Rosa (1993), *Obra Completa – Artículos I*. Valladolid: Centro Estudios Literarios: Fundación Jorge Guillén. Deputación Provincial de Valladolid.

Checa Puerta, Julio Enrique (1998), *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Chellino, Carmine (Hrsg.) (2000), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart /Weimar, Metzler.

Clair, Jean (2000), *La responsabilidad del artista: las Vanguardias, entre terror y la razón*. Madrid: Visor.

Cobb, Christopher H. (1980), *La cultura y el pueblo – España, 1930-1939*. Barcelona: Editorial Laia.

Colado Seidel, Carlos (2000), “Ein historischer Mythos. Die traditionelle deutsch-spanische Freundschaft”. *Matices*, núm. 24, pp. 1-5.

Cossío, Ana María (1991), *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Prólogo: Jesús Hernández Perrea. Madrid: Mondadori.

Cózar, Rafael de (1999), “El postismo y la vanguardia española de posguerra”. En: Harald Wentzlaff-Eggebert, *Vanguardias Literarias*, Madrid: Vervuert, pp. 635-641.

Craig, Gordon A. (1984), *Über die Deutschen*. München: C.H.Beck.

Curtius, Ernst Robert (1926), “Spanische Kulturprobleme der Gegenwart“. En: *Hochland* 23, S. 278-691.

Curtius, Ernst Robert (1932), *Deutscher Geist in Gefahr*. Stuttgart: dvd.

Curtius, Ernst Robert (1950), *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Bern: Francke Verlag.

Curtius, Ernst Robert (1989), *Ensayos críticos acerca la Literatura Europea*. Madrid: Visor.

Demetz, Peter (1990): *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934)*. München / Zürich: Piper.

Denkler, Horst (1979), *Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater*. München: Wilhelm Fink-Verlag.

Dennis, Nigel (1983), *Diablo Mundo. Los intelectuales y la Segunda República. Antología*. Madrid: Fundamentos.

Dennis, Nigel (1996), “De la palabra a las imagen: La crítica literaria de Ernesto Giménez Caballero, Cartelista”. En: *El Universo creador del 27*. Málaga: Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 363-377.

Dennis, Nigel (2002), “Ernesto Giménez Caballero y la modernidad cultural en España”. En: *Creadores del arte nuevo*. Madrid: Fundación Cultural / Mapfre Vida.

Detken, Anke (ed.) (1998), *Theaterinstitution und Kulturtransfer II. Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater und an anderen Bühnen*. Tübingen: Narr.

Díaz García, Elías (1999), “Krausismo e I.L.E.: Pensamiento social político”. En: Ureña / Álvarez, *La actualidad del Krausismo en su contexto Europeo*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, p. 217-242.

Díez-Canedo, Enrique (1968), *Artículos de crítica teatral – El Teatro Español de 1914-1936*. Vol. I-V. México: Ed. Joaquín Moratín.

Díez-Canedo, Enrique (1993), *La crítica literaria: selección antológica. Antología de Artículos*. Intr. José María Fernández Gutiérrez. Badajoz: Col. Clásicos Extremeños, nº 8.

Diebold, Bernhard (1924), *Der Denkspieler Georg Kaiser*. Frankfurt: Frankfurter Verlagsanstalt.

Döblin, Alfred (1989), *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten /Freiburg: Walter-Verlag.

Dougherty, Dru (1982), *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos.

Dougherty, Dru (1984), “Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20”. En: *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 146.

Dougherty, Dru / M^a Francisca Vilches de Frutos (1990), *La escena madrileña entre 1918-1926: Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.

Dougherty, Dru / M^a Francisca Vilches de Frutos (1992), *El teatro en España – Entre la tradición y la Vanguardia (1919-1939)*. Madrid: C.S.I.C.

Durán, Manuel (1973), *Antología de la revista Contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.

Durzak, Manfred (1978), *Das expressionistische Drama I – Carl Sternheim /Georg Kaiser*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Durzak, Manfred (1979), *Das expressionistische Drama – Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Düwell, Kurt (1976), *Deutschlands auswärtige Kulturpolitik (1918-1932)*. Köln: Böhlau.

Eliot, T.S. (2003), “La unidad de la cultura europea”. En: *Notas para la definición de la cultura*. Madrid: Instituto de Estudios Europeos y Ed. Encuentro.

Elorza, Antonio (2002), *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*. Barcelona: Anagrama.

Espagne, Michel / Michael Werner (1987), “La Construction d’une Référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914)”. En: *Annales ESC*, 4, pp. 969-992.

Espagne, Michel / Michael Werner (2008), “La construcción de una referencia cultural alemana en Francia. Génesis e historia (1750-1914)”. En: Amelia Sanz Cabrerizo, *Interculturas /Transliteraturas*. Madrid: Arco Libros.

Espagne, Michel / Michael Werner (1988), “Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze”. En: *Transferts*. Paris: Editions Recherche sur les Civilisations, pp. 11-34.

Espagne, Michel (1991), *Bordeaux-Baltique. La présence culturelle allemande à Bordeaux aux XVIII et XIX siècles*. Paris: CNRS Ed.

Espagne, Michel (1994), “Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle”. En: *Genèse* 17 (sep. 1994), pp. 112-121.

Espagne, Michel / Werner Greiling (ed.) (1996), *Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*. Leipzig: Universitätsverlag.

Espagne, Michel / Matthias Middell (ed.) (1998), *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*. Leipzig: Universitätsverlag.

Espagne, Michel (1999), *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses Universitaires de France.

Espagne, Michel (2000), “Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaft”. En: Matthias Middell (ed), *Kulturtransfer & Vergleich*. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag, pp. 42-61.

Espagne, Michel (2000), *Le creuset allemand: histoire interculturelle de la Saxe, XVIII-XIXe siècle*. Paris. PUF.

Espagne, Michel / Katharina Middell / Matthias Middell (ed.) (2000), *Archiv und Gedächtnis: Studien zur interkulturellen Überlieferung*. Leipzig: Universitätsverlag.

Espina, Antonio (1993), *El cuarto poder*. Madrid: Prodhufi.

Essen, Gesa von (2000), “Plädoyer für die Posaune: Geschichte als Imaginationsraum nationaler Identifikation und internationaler Diversifikation”. En: Gesa von Essen / Fähnders, Walter (1998), *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart /Weimar: Metzler.

Fastenrath, Johann (1910/11), *La Walhalla y las glorias de Alemania*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Floek, Wilfried / Alfonso de Toro (eds.) (1995), *Teatro Español contemporáneo Autores y tendencias*. Kassel: Ed. Reichenberger.

Foard, Douglas W. (1975), *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta) – Estudio sobre el Nacionalismo Cultural Hispánico en el siglo XX*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Freud, Sigmund (2007), *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza.

Fritz, Bärbel /Brigitte Schultze /Horst Turk (ed.) (1997), *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*. Tübingen: Narr.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la (1988), *Introducción al teatro español del siglo XX. (1900-1936)*. Valladolid: Aceña Editorial, pp. 73-88.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la (1999), “El imposible vanguardismo en el teatro español”. En: Harald Wentzlaff-Eggebert, *Bibliografía y Antología crítica de las Vanguardias Literarias*. Frankfurt: Vervuert, pp. 507-520.

Fuentes, Victor (1980), *La marcha del pueblo en las letras españolas: 1917-1936*. Madrid: Ediciones de La Torre.

Fusi Aizpurúa, Juan Pablo (1993), “La cultura europea 1919-1939”. En: *Desde Occidente. 70 años de la Revista de Occidente*. Madrid, pp. 28-41.

Fuster del Alcázar, Enrique (2003), *El mercader de Ilusiones – Historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Gabriele, John P. (ed.) (1994), *De lo particular a lo universal – El teatro español del siglo XX y su contexto*. Madrid: Iberoamericana.

García Lorenzo, Luciano (ed.) (1999), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*. Madrid: CSIC.

García-Velasco, José (2010), “Un precedente en la Europa del conocimiento: la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-1939)”. Madrid: CSIC, pp. 139-168.

Garzón, Jacobo Israel (2009), *El exilio republicano español y los judíos. Apuntes de literatura*. Madrid: Hebraica, pp. 161-184.

Gay, Peter (2004), *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933*. Frankfurt / Main: Fischer-Verlag.

Geisler, Eberhard (ed.) (2001), *España y Alemania. Interrelaciones literarias*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.

Geist, Anthony Leo (1980), “Los movimientos de vanguardia (1918-1922)”. En: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Labor-Guadarrama, pp. 27-68. – Véase también: “Ocaso de la vanguardia”, pp. 155-159.

Geist, Anthony Leo (1993), “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514/515 (abril-mayo 1993), pp. 53-64.

Geppert, Alexander C.T. / Andreas Mai (2000), „Vergleich und Transfer im Vergleich”. En: Matthias Middell (ed.), *Kulturtransfer und Vergleich*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, pp. 95-111.

Gil-Albert, Juan (1981), *Obra Completa en Prosa*. Vol. 2. Valencia: Diputación Provincial de Valencia.

Gil Fombellida, M^a Carmen (2003), *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el Teatro de la II República*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Gil Novales, Alberto (ed.) (1983), *La prensa en la revolución liberal. España, Portugal y América Latina*. Madrid, pp. 30-31.

Gimber, Arno (1995), “Die Konstruktion einer deutschen Referenz in Spanien: Der Kulturtransfer und eine neue Perspektive der Auslandsgermanistik”. En: Luis Acosta, Isabel Hernández, S. Wittenberg (eds.), *Actas de la IX Semana de Estudios Germánicos*. Vol. I. Madrid: Orto, 2000.

Gimber, Arno / Isabel Pérez-Villanueva Tovar / Santiago López-Ríos (2010), “Las mujeres como protagonistas de los intercambios científicos-educativos hispanoalemanes en la época de entreguerras”. En: Sandra Rebok (ed.), *Traspasar fronteras: Un siglo de intercambio científico entre España y Alemania*. Madrid: CSIC, pp. 193-213.

Giménez Caballero, Ernesto (1929), “La vanguardia en España”. En: *Cosmópolis*, Madrid, 1929, pp. 165-169.

Giménez Caballero, Ernesto (1929), *Circuito imperial*. Madrid: Ernesto Giménez.

Giménez Caballero, Ernesto (1931), *Trabalenguas sobre España*. Madrid: C.I.A.P., p. 349.

Giménez Caballero, Ernesto (1939), *Hay Pirineos*. Madrid: Ed. Nacional, 1939.

Giménez Caballero, Ernesto (1950), *La Europa de Estrasburgo. Visión española del problema de Europa*. Madrid: Estudios Políticos.

Giménez Caballero, Ernesto (1983), *Genio de España. Exaltación a una resurrección nacional y del mundo*. Barcelona: Planeta.

Giménez Caballero, Ernesto (1995), *Visitas literarias: (1925-1928)*, Prólogo: Nigel Dennis, “El inquieto (e inquietante) Ernesto Giménez Caballero”. Valencia: Pre-Textos, pp. 11-57.

Giménez Caballero, Ernesto (2005), *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia [Antología, 1927-1935]*, Prológo: José-Carlos Mainer, “Ernesto Giménez Caballero o la Inoportunidad”. Madrid: Colección Obra Fundamental.

Goltschnigg, Dietmar / Anton Schwob (ed.) (²1991), *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*. Tübingen: Francke-Verlag.

González, R. / G. Arnaiz (coord.) (2002), *El discurso intercultural: prolegómenos a una filosofía intercultural*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Gómez de la Serna, Ramón (1922), *El secreto del Acueducto*. Madrid: Cátedra, 1986.

González, Luis M. (1993), *La escena madrileña durante la II República (1931-1939)*. Universidad de Alcalá: Revista de estudios teatrales, vol. junio-diciembre 1996.

González Muela, Joaquín (1974), *La Generación poética de 1927*. Madrid: Ed. Alcalá.

Gordón, José (1965), *Teatro experimental español*. Madrid: Escelicer. [Trata de las salas de teatro donde en la primera mitad del siglo se estrenaron obras experimentales].

Greenblatt, Stephen (1998), *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin: Wagenbach.

Grimm, Gunter (1977), *Rezeptionsgeschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Grimminger, Rolf / Jurij Murasov /Jörn Stückrath (Hrsg.) (1995), *Literarische Moderne – Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Gumbrecht, Hans Ulrich (1988), „Karl Vosslers noble Einsamkeit. Über die Ambivalenzen der ‚Inneren Emigration‘“. In: Rainer Geissler / Wolfgang Popp, *Wissenschaft und Nationalsozialismus*. Essen: Universität-Gesamthochschule Siegen.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2002), *Vom Leben und Sterben der großen Romantiker: Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss*. München: Hauser-Verlag.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1989), *En torno a la literatura alemana contemporánea*. Madrid: Cuadernos Taurus.

Gutiérrez Girardot (1990), “Ernst Robert Curtius als Hispanist”. En: Wolf-Dieter Lange (ed.), *In Ihnen begegnet sich das Abendland — Bonner Vorträge zur Erinnerung an Ernst Robert Curtius*. Bonn: Verlag Bouvier, pp. 217-227.

Gutiérrez Palacio, J. (1984), *Periodismo de Opinión*. Madrid: Editorial Paraninfo.

Gutjahr, Ortrud (2006), “Von der Nationalkultur zur Interkulturalität. Zur literarischen Semantisierung und Differenzbestimmung kollektiver Identitätskonstrukte“. En: M.

Razbojnikova-Frateva /H.-G. Winter (ed.), *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur*. Dresden: Eckhard Richter, pp. 123-136.

Guzmán, Catherine (1977), *La crítica literaria de Gómez de Baquero*. Tesis doctoral.

Habermas, Jürgen (ed.) (1979), *Stichworte zur 'Geistigen Situation der Zeit'*. (Bd. I: Nation und Republik, Bd. II: Politik und Kultur), Frankfurt: Suhrkamp.

Hausman, Frank-Rutger (2008), "Vom Strudel der Ereignisse verschlungen". En: *Deutsche Romantik im Dritten Reich*. Frankfurt: Kostermann, pp. 495-521.

Hellwig, Karin (ed.) (2007), *España y Alemania. Intercambio cultural en el siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana.

Hera Martínez, Jesús de la (2002), *La política cultural de Alemania en España en el periodo de entreguerras*. Prólogo: Manuel Espadas Burgos. Madrid: CSIC.

Hernando Fernández, Miguel Ángel (1975), *'La Gaceta Literaria' (1927-1932): Biografía y valoración*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Hernando Fernández, Miguel Ángel (1975), *Prosa vanguardista en la Generación del 27 [Gecé y la Gaceta Literaria]*. Madrid: Ed. Prensa española.

Hoffmeister, Gerhard (1976), *España y Alemania. Historia y Documentación de sus relaciones literarias*. Madrid: Gredos, p. 117.

Hofmann, M. (2006), *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Stuttgart: UTB.

Höpel, Thomas (2004), "Kulturtransfer im Vergleich. Revolutionsemigranten in Preußen und Sachsen an der Wende zum 19. Jahrhundert". En: Kokorz / Mitterbauer (ed.), *Übergänge und Verflechtungen...*, op.cit., pp. 23-46.

Hormigón, Juan Antonio (1991), *Trabajo dramático y puesta en escena*. (Teoría y práctica del Teatro. Nº 2). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Hormigón, Juan Antonio (1972), *Ramón del Valle Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Madrid: Alberto Corazón.

Hormigón, Juan Antonio, (1991), *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura.

Hoyo, Arturo del (1965), *Teatro alemán contemporáneo*. Prólogo: Mariano S. Luque. Madrid: Aguilar.

Huder, Walther (Hg.) (1966), *Georg Kaiser - Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte von Georg Kaiser*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Huélamo Kosma, Julio (2003), “Transmisión y recepción del teatro”. En: Javier Huerta Calvo, *Hª del Teatro Español*. Tomo II. Madrid: Gredos, pp. 2527-2574.

Huerta Calvo, Javier (1985), *El Teatro en el siglo XX*. Madrid: Playor.

Iser, Wolfgang (1970), *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag.

Iser, Wolfgang (1987), *Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.

Janué i Miret, Marició (2008), “La cultura como instrumento de influencia alemana en España: la Sociedad Germano-Española de Berlin (1930-1945)”. *Ayer* 69, pp. 21-45.

Janué i Miret, Marició (2010), “La ciencia y la cultura alemanas como espejo: pensionados de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) en Alemania”. Madrid: CSIC, pp. 169-192.

Jaspers, Karl (1971), *Die geistige Situation der Zeit (1931)*. Berlin: de Gruyter.

Jauß, Hans Robert (⁵1974), *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp.

Jauß, Hans Robert (1986), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Jerez-Farrán, Carlos (1989), “Afinidades escenográficas con el teatro expresionista”. En: *El Expresionismo en Valle-Inclán: Una reinterpretación de su visión esperpéntica*. A Coruña: Edición do Castro, pp. 128-145.

Jerez-Farrán, Carlos (1999), “Decadencia y revitalización en el teatro español de los años 20”. En: Harald Wentzlaff-Eggebert, *Las Vanguardias Literarias en España: bibliografía y Antología Crítica*. Frankfurt: Vervuert, pp. 521-541.

Jerez-Farrán, Carlos, “La estética expresionista en *El público* de García Lorca”, *ALEC*, XI (1986), pp. 111-127.

Jhering, Herbert (1958), *Von Reinhardt zu Brecht*. Bd. 1 u. 2. Berlin: Aufbau-Verlag.

Jordan, Lothar / Bernd Kortländer (ed.) (1995), *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*. Tübingen: Niemeyer.

Juliá, Santos (2008), *Vida y tiempo de Manuel Azaña (1880-1940)*. Madrid: Taurus.

Jurt, Joseph (1998), “Das Konzept des literarischen Feldes und die Internationalisierung der Literatur”. En: Horst Turk / Brigitte Schultze / Robert Simanowski (eds.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Göttingen: Wallstein, pp. 84-103.

Kaiser, Georg (1928), *Gesammelte Werke. Die Koralle – Gas – Gas II – Gats*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag.

Kaiser, Georg (1918/19), *Gas*. Frankfurt / Main – Berlin: Ullstein-Verlag, 1985.

Kaiser, Georg (1912), *Von morgens bis mitternachts*. Stuttgart: Reclam, 1994.

Kaiser, Georg (1917), *Die Bürger von Calais*. Stuttgart: Reclam, 2005.

Kehrer, Hugo (1966), *Alemania en España. Influjos y contactos a través de los siglos*. Madrid: Aguilar.

Kemper, Hans-Georg (1990), *Vom Expressionismus zum Dadaismus*. Kronberg: Cornelsen Verlag.

Klemperer, Victor (1926), “Die Weltstellung der spanischen Sprache und Literatur“. En: *Romanische Sonderart*, S. 402-411.

Klitz, Volker (1969), *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag.

Kokorz, Gregor / Helga Mitterbauer (ed.) (2004), *Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa*. Bern: Peter Lang.

Köpf, Gerhard (ed.) (1981), *Rezeptionspragmatik. Beiträge zur Praxis des Lesens*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Krauss, Werner (1942), “Lope de Vegas poetisches Weltbild in seinen Briefen“. En: *Romanische Forschungen* 56, pp. 282-299.

Krauss, Werner (³1971), *Grundprobleme der Literaturwissenschaft*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

Krauss, Werner (1972), *Spanien 1900-1965*. München / Salzburg: Wilhelm Fink Verlag.

Krusche, D. / Alois Wierlacher (ed.) (1990), *Hermeneutik der Fremde*. München: Indicium.

Laín Entralgo, Pedro (1997), *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe.

Lasaga Medina, José (2000), *Ortega y Gasset (1883-1955)*. Madrid: Ediciones del Orto.

Lasch, Christopher (1996), *La rebelión de las élites y la traición a la democracia*. Barcelona: Paidós.

Lerch, Eugen (1926), “Die Bedeutung der spanischen Studien“. En: *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 2, pp. 316-347.

Lissorgues, Ivan (1998), “Los intelectuales españoles influidos por el krausismo frente a la crisis de fin de siglo (1890-1910)”. En: Enrique M. Ureña /Pedro Álvarez Lázaro (eds.), *La actualidad del krausismo en su contexto Europeo*. Madrid: Universidad de Navarra.

Litvak, Lily (1980), “La visión de Madrid”. En: *Transformación industrial y literatura en España 1895-1905*. Madrid: Taurus.

López Campillo, Evelyne (1972), *La ‘Revista de Occidente’ y la formación de minorías*. Madrid: Taurus.

López, María Luisa (1972), “El teatro expresionista y su repercusión en España”. En: *Letras de Deusto*, vol. 2, núm. 3 (Bilbao, enero-junio de 1972), pp. 47-98.

López Sánchez, José María (2003), “Política cultural exterior alemana en España durante la República de Weimar”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea* 25, pp. 235-253.

López Sánchez, José María (2010), “Alemania en España: el intercambio científico en el espejo de la filología, la historiografía y la genética alemanas en España”. Madrid: CSIC, pp. 237-263.

López-Vidriero, María Luisa (1982), *Bibliografía de E. Giménez Caballero*. Madrid: Universidad Complutense.

López, Julio (1983), “Acercamiento a las vanguardias literarias”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 398, pp. 361-371.

López Rubio, José (2003), *La otra generación del 27*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2003.

Loquai, Franz (1994) “Geschwindigkeitsphantasien im Futurismus und im Expressionismus“. En: Thomas Anz / Michael Stark, *Die Modernität des Expressionismus*. Stuttgart /Weimar: Metzler.

Lotman, Yuri M., (2000), *La Semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura*. Valencia: Cátedra, 2000, vol. 3.

Lukács, Georg (1955), “‘Größe und Verfall’ des Expressionismus“. En: *Probleme des Realismus*. Bd. 2. Berlin: Aufbau-Verlag.

Lüsebrink, Hans-Jürgen / Rolf Reinhardt (ed.) (1997), *Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich – Deutschland 1770 bis 1815*. Leipzig: Universitäts-Verlag.

Lüsebrink, Hans-Jürgen (2001), „Kulturtransfer – methodisches Modell und Anwendungsperspektiven“. En: Ingeborg Tömmel (Hg.), *Europäische Integration als Prozess von Angleichung und Differenzierung*. Opladen: Leske und Pudrich, pp. 213-226.

Lüsebrink, Hans-Jürgen (2003), “Kulturtransfer”. En: Ansgar u. Vera Nünning, *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart / Weimar: Metzler, pp. 318-328.

Lüsebrink, Hans-Jürgen (2005), *Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart: Metzler.

Lützel, Paul Michael (1997), *Europäische Identität und Multikultur. Fallstudien zur deutschen Literatur seit der Romantik*. Tübingen: Stauffenburg.

Lützel, Paul Michael (2005), *Postmoderne und postkoloniales deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse Kritik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Mainer, José-Carlos (1982), *Regionalismo, burguesía y cultura: Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*. Zaragoza: Guara editorial.

Mainer, José-Carlos (1988), “Notas sobre *La Gaceta Literaria* (1927-1932)”. En: *Anthropos*, núm. 84, pp. 40-44.

Mainer, José-Carlos (1983), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de una proceso cultural*. Madrid: Cátedra.

Mainer, José-Carlos (⁵1999), *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: Cátedra.

Mainer, José-Carlos (²2004), *La doma de la quimera: ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. Madrid: Vervuert.

Mainer, José-Carlos (2005) “Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad”. En: *Ernesto Giménez Caballero – Casticismo. Nacionalismo y Vanguardia*. Madrid: Colección obra fundamental.

Maldonado Alemán, Manuel (2006), *El Expresionismo y las Vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis.

Mann, Thomas (2003), *Meerfahrt mit Don Quijote*. Frankfurt: Fischer-Verlag.

Marías, Julián (³²1980), “Ortega y su Filosofía de la Razón Vital”. En: *Historia de la Filosofía*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente, pp. 430-455.

Martín Gijón, Mario (2012), *La patria imaginada de Máximo José Kahn – Vida y obra de un escritor de tres exilios*. Valencia: Pretextos.

Martínez Sierra (ed.) (1926), “Los pintores de Eslava”. En: *Un teatro de Arte en España*. Madrid: Ed. de la Esfinge.

Mecke, Jochen (1998), “Literatura española y literatura europea - Aspectos historiográficos y estéticos de una relación problemática”. En: Harald Wentzlaff-Engelbert, *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Niemeyer.

Medick, Hans (1993), "Grenzziehungen und Herstellung des politisch-sozialen Raumen. En: Bernd Weisbrod (ed.), *Grenzland, Beitrage zur deutsch-deutschen Grenze*. Hannover, pp. 195-207.

Menéndez Ureña, Enrique (2000), "La Institución Libre de Enseñanza y Alemania". En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (ed.), *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Madrid: Vervuert, pp. 61-73.
Middell, Katharina / Matthias Middell (1994), "Forschungen zum Kulturtransfer. Frankreich und Deutschland". En: Leipzig: *Grenzgänge* 1, pp. 107-122.

Middell, Matthias (ed.) (2000), "Kulturtransfer und historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis". En: Matthias Middell (ed.), *Kulturtransfer & Vergleich*. Leipzig: Universitätsverlag, pp. 7-41.

Middell, Matthias (2002): "Kulturtransfer zwischen Frankreich und Sachsen". En: *Französisch-Deutscher Kulturtransfer im „Ancien Régime“*. Günter Berger und Franziska Siek (eds.). Tübingen: Stauffenburg-Verlag, p. 50 y sigs.

Mitterbauer, Helga (1999), "Kulturtransfer – ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht". En: *Newsletter Moderne* 2, pp. 23-25.

Mitterbauer, Helga (2005), "Verflochten und vernetzt. Methoden und Möglichkeiten einer transkulturellen Literaturwissenschaft". En: *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch* 1, pp. 15-30.

Modern, Rodolfo E. (1972), *El Expresionismo literario*. Buenos Aires: Ed. Universitaria.

Molina, Cesar Antonio (1984), *La Revista Alfar y la prensa literaria de su época (1920-1930)*. La Coruña: Ediciones Nos.

Molina, Cesar Antonio (1990), *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*. Madrid: Ediciones Endymión.

Montero, Mercedes (2001), "La cultura en la primera mitad del siglo XX". En: *Historia Universal Contemporánea. II De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Barcelona: Ed. Ariel.

Muhs, Rudolf / Johannes Paulmann / Willibald Steinmetz (eds.) (2000), *Aneignung und Abwehr Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*. Bodenheim.

Muñoz-Alonso López, Agustín (1993), *Ramón y el Teatro* (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna). Ed. Universidad de Castilla-La Mancha.

Muñoz-Alonso López, Agustín (2003), "Gómez de la Serna y el teatro de vanguardia". En: Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro Español*. Madrid: Gredos 2003.

Muñoz Morillejo, Joaquín (1923), *Escenografía Española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Nies, Fritz / Berd Kortländer (ed.) (1996), *Literaturimport und Literaturkritik: das Beispiel Frankreich*. Tübingen: Narr, (Reihe Transfer 9).

Nieva, Francisco (2000), *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos.

Nünning, Ansgar / Vera Nünning (2003), *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

Orden, Rafael (1998), *Julián Sanz del Río: traductor y divulgador de la analítica del 'Sistema de la Filosofía' de Krause*. Cuadernos de Anuario filosófico: Serie de Filosofía Española Universidad de Navarra.

Orduña Pizarro, F. Javier (1985), *La recepción del teatro alemán contemporáneo en España*. Tesis doctoral. Universidad Barcelona.

Ort, Claus-Michael (2003), "Kulturbegriffe und Kulturtheorien". En: Ansgar Nünning y Vera Nünning (eds.), *Konzepte und Kulturwissenschaften...*, op. cit., pp. 19-38.

Ortega y Gasset, José (1916-1934), *El Espectador* (8 tomos). Madrid: Alianza.

Ortega y Gasset, José (1942), "Esquema de las crisis y otros ensayos". En: *Revista de Occidente*, cop. 1942.

Ortega y Gasset, José (1959), *Meditationen über 'Don Quijote'*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Ortega y Gasset, José (1981), *La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela* (1925). Madrid: Alianza.

Ortega y Gasset, José, (³1987), *Prólogo para alemanes*. En: *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 13-72.

Ortega y Gasset, José (2005), *La rebelión de las masas*. Introducción de Julián Marías. Madrid: Ed. Espasa-Calpe.

Ortega y Gasset, José (2006), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: *Revista de Occidente*, Alianza Editorial.

Osuna, Rafael (2005), *Revistas de la Vanguardia Española*. Sevilla: Ed. Renacimiento.

Ontañol, Elvira (2005), "La ILE en el proceso de emancipación de la mujer". En: Pedro F Álvarez Lázaro /José Manuel Vázquez-Romero (eds.) (2005), *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza. Nuevos estudios*. Madrid: Universidad de Comillas.

Pan-Montojo, Juan (2002), "El siglo XIX: Dos destinos divergentes". En: Miguel Ángel Vega / Henning Wegener (eds.), *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de Historia*. Madrid: Ed. Complutense, pp. 151-154.

Paniagua, Domingo (1964), *Revistas culturales contemporáneas*, 2 vol. Madrid: Ediciones Punta Europa.

Paredes, Javier (coord.) (2001), *Historia universal contemporánea. II. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Barcelona: Ed. Ariel.

Paulmann, Johannes (1998), *Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18 bis 20. Jahrhunderts*. En: *Historische Zeitschrift* 267, S. 649-685.

Paulsen, Wolfgang (1960), *Georg Kaiser. Die Perspektive seines Werkes*. Tübingen: Max Niemeyer.

Pereira Castañares (1999), “Un siglo de cooperación y conflicto. Las relaciones internacionales desde la perspectiva del presente”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 21, pp. 17-62.

Pérez Bowie, José Antonio (2003), “Las ideas teatrales de 1900 a 1939”. En: Javier Huerta Calvo, *Hª del Teatro Español*, Tomo II, pp. 2239-2270.

Pérez Ferrero, Miguel (²1975), *Tertulias y grupos literarios*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

Perpeet, Wilhelm (1984), “Zur Wortbedeutung von Kultur”. En: Helmut Brackert / Fritz Wefelmeyer (eds.), *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*. Frankfurt a.M., pp. 21-28.

Pino, José Manuel del (1995), *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. (Teoría literaria: Texto y Teoría, 15). Amsterdam: Rodopi, pp. 41-71. Véase también: José M. del Pino, “Desarrollo y límites de la narrativa española de vanguardia”. En: H. Wentzlaff-Eggebert, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*. Frankfurt: Vervuert, 1999, pp. 477-505.

Pinthus, Kurt (ed.) (1959), *Menschheitsdämmerung – Ein Dokument des Expressionismus*. Hamburg: Rowohlt.

Piscator, Erwin (1962), *El teatro político*. Prólogo: Alfonso Sastre. Hondarriba: Hiro, 2001.

Pöppinghaus, Wolfgang (1992), “¿Intercambio cultural, proyección cultural o imperialismo cultural? Aspectos de las relaciones culturales germano-españolas entre 1918 y 1932”. En: Walther L. Bernecker (ed.), *España y Alemania en la Edad Contemporánea*. Frankfurt: Vervuert, pp. 89-118.

Pörtl, Klaus (1986), *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*. Tübingen: Niemeyer.

Pörtlner, Paul, (1961), “Was heißt Expressionismus?” En: Hans Gerd Rötzer, *Begriffsbestimmung des Literarischen Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 212-226.

Puhle, Hans-Jürgen (1992), “Camino distintos de modernización”. En: Walther L. Bernecker, *España y Alemania en la Edad Contemporánea*. Frankfurt /Main: Vervuert Verlag, pp. 23-46.

Raabe, Paul (1964), “Der Expressionismus als historisches Phänomen“. En: Hans Gerd Rötzer, *Begriffsbestimmung des Literarischen Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 241-262.

Raabe, Paul (1965), *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. München: dtv.

Raabe, Paul (²1992) *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

Raders, Margit / M^a Luisa Schilling, (1995), *Deutsch-Spanische Literatur- und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte*. Madrid: Ediciones del Orto.

Rebok, Sandra (ed.) (2010), *Traspasar fronteras. Un siglo de intercambio científico entre España y Alemania - Über Grenzen hinaus. Ein Jahrhundert deutsch-spanischer Wissenschaftsbeziehungen*. Madrid. CSIC.

Redondo, Gonzalo (1989), *Las libertades y las democracias*. Pamplona: Universidad Navarra.

Reinhardt, Max (1974), “Schriften (Aufzeichnungen / Briefe / Reden)“. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. En: José A. Sánchez (ed.) (1999), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ed. Akal, pp. 217-229.

Resch, Renate (2006), *Translatorische Textkompetenz*. Frankfurt / Main: Peter Lang / Europäische Hochschulschriften.

Reyero Hermosilla, Carlos (1980), Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte. Madrid: Fundación Juan March.

Richard, Lionel (1979), *Del expresionismo al nazismo: arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rico, Francisco (2001), *Historia y crítica de la literatura Española / Victor G. de la Concha, Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona, Editorial Crítica.

Riedel, Walter (1970), *Der neue Mensch. Mythos und Wirklichkeit*. Bonn.

Rieger, S., / S. Schahadat / M. Weinberg (eds.) (1999), *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*. Tübingen: Narr.

Riesgo-Demange, Begoña (1993), *Le Theatre Espagnol en quête d'une Modernité: La scène entre 1915 et 1930*. Tesis doctoral inédita, leída en la Université de Paris IV de la Sorbonne, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines.

Ripoll Martínez, Begoña (1989), *'La Gaceta Literaria' y la literatura española en la década de los 20*. Alicante: Universidad de Alicante. [Tesis doctoral. Enfocada en los años 1923-1931].

Rivas Cherif, Cipriano de (1920), "Divagación a la luz de las Candilejas". En: *La Pluma*, núm. 3, pp. 113-119. Véase también: José A. Sánchez (ed.) (1999), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ed. Akal 1999, pp.438-445.

Rivas Cherif, Cipriano de (1921), "El teatro de la Escuela Nueva". En: *La Pluma*, núm. 11, pp. 236-244.

Rivas Cherif, Cipriano de (ed. Enrique de Rivas) (1991), *Cómo hacer Teatro: Apuntes de orientación profesional en las Artes y oficios del Teatro Español*. Valencia: Pre-Textos.

Rodríguez Fischer, Ana (ed.) (1992), *Cartas a Rosa Chacel*. Madrid: Cátedra.

Rothe, Wolfgang (ed.) (1969), *Expressionismus als Literatur*. Gesammelte Studien. Bern / München: Francke.

Rojo Martín, M^a del Rosario (1982), *Evolución del movimiento vanguardista. Estudio basado en 'La Gaceta Literaria' (1927-1932)*. Madrid: Fundación Juan March.

Romero Ferrer, Alberto (2004), "De Araquistáin a Ricardo Baeza: La batalla teatral en la España de los locos años veinte". En: *ASSAIG*, vol. I, núm. 42, pp. 181-189.

Rötzer, Hans Georg (ed.) (1976), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Rühle, Günther (ed.) (1967), *Theater für die Republik (1917-1933). Im Spiegel der Kritik*. Frankfurt / M.: Fischer.

Rubio, Fanny (1976), *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid: Ediciones Turner.

Ruiz Escudero, Inés (2010), "La diplomacia cultural de Alemania en España (1906-1958)". En: Cristina Jarillot Rodal (ed.) *Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien. Kulturtransfer und methodologische Erneuerung*. Bern: Peter Lang, pp. 649-657.

Ruiz Ramón, Francisco (1994), "Introducción a una patología del teatro español contemporáneo". En: John P. Cabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt: Vervuert Verlag, pp. 13-28.

Rukser, Udo (1956), *Heine in der hispanischen Welt*. "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte".

Rukser, Udo (1962), *Nietzsche in der Hispania*. Bern /München: Francke-Verlag, p. 103.

Sáenz de la Calzada, Luis (1976), *La Barraca – Teatro Universitario*. Madrid: Biblioteca de la *Revista de Occidente*.

Saïd, E. (1983), *The World, The Text and the Critic*. Cambridge Mass. Harvard UP. [*El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate 2004].

Sáiz García, M^a Dolores / Juan Francisco Fuentes Aragonés (1993), “La prensa como fuente histórica”. En: Miguel Artola, *História de España, VII Fuentes*, pp. 525-580.

Salas, Jaime de / Dietrich Briesemeister (eds.) (2000), *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Madrid: Iberoamericana.

Salaün, Serge (1998), “Vanguardias estéticas en España”. En: Harald Wentzlaff-Eggebert (coord.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Niemeyer, pp. 37-46.

Salaün, Serge (2003) “El teatro extranjero en España (1900-1939)”. En: Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español. Tomo II*, pp. 2575-2600.

Salaverría, J. M^a (1973), “La simpatía a España”. En: Fernando Díaz-Plaja, *Francófilos y Germanófilos. Los españoles en la Guerra Europea*. Barcelona, p. 69.

Salinas, Pedro (1970), “Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98”. En: Pedro Salinas, *Literatura española del Siglo XX*. Madrid: Alianza, pp. 86-114.

Sánchez-Blanco, Francisco (2000), “España, inspiración para conservadores alemanes”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds.), *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Madrid: Vervuert, pp. 91-110.

Sánchez Cámara, Ignacio (2003), *De la rebelión a la degradación de las masas*. Barcelona: Altera.

Sánchez Ron, José Manuel (ed.) (1988), *La junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después*. 2 vols. Madrid: CSIC.

Sánchez Vidal, Agustín (1999), “La cultura española de vanguardia”. En: Harald Wentzlaff-Eggebert, *Las Vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*. Madrid: Vervuert.

Sánchez, José A. (ed.) (1999), *La Escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ed. Akal.

Sanz Díaz, Carlos (2010), “Relaciones científico-culturales hispano-alemanas entre 1939-1975”. En: Sandra Rebok (ed.), *Traspassar fronteras: Un siglo de intercambio científico entre España y Alemania*. Madrid: CSIC, pp. 359-382, aquí: p. 359.

- Schäffter, O. (1991), "Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. En: O. Schäffter (ed.), *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag. pp. 11-42.
- Schieben-Lange, B. (1995), "Kulturkonflikte in Texten". En: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 97, pp. 1-21.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (1991), *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus*. Stuttgart: Metzler & Poeschel.
- Selva Roca de Togores, Enrique (2001), *Ernesto Giménez Caballero. Entre la Vanguardia y el Fascismo*. Valencia: Pre-Textos.
- Sender, Ramón J. (1932), *Teatro de masas*. Valencia: Orto.
- Sender Garcés, Ramón José (1936), "El novelista y las masas". En: *Leviatán*, mayo 1936, pp. 287-297.
- Sender, Ramón José (1936), "El teatro nuevo. En: *Leviatán*, junio 1936, pp. 365-372.
- Sender, Ramón José (1983), *Nocturno de los 14*. Barcelona: Destino 211.
- Sepasgosarian, Ramin Alexander (1993), *Eine ungetrübte Freundschaft? Deutschland und Spanien 1918-1933*. Saarbrücken: Verlag Entwicklungspolitik.
- Siebertmann, Gustav (1984), "El concepto 'vanguardia' en las literaturas hispánicas". En: *Ensayos de literatura hispanoamericana*. Madrid: Taurus (Persiles, 186), 1988.
- Sloterdijk, Peter (1983), *Kritik und zynische Vernunft*, II. Frankfurt a. Main: Suhrkamp. – Crítica de la Razón Cínica. (trad. Miguel Ángel Vega). Madrid: Siruela, 2003.
- Soberano, Gonzalo (1967), *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, p. 258.
- Sokel, Walter (1962), *Der literarische Expressionismus in der Literatur des 20 Jhdts*. München.
- Soria Olmedo, Andrés (1988), "Las Vanguardias y su crítica: Panorama general". En: *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo, pp. 9-29.
- Soria Olmedo, Andrés (1988), "Espectadores atentos: Díez-Canedo, *España, La Pluma*". En: *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo, pp. 54-63.
- Soria Olmedo, Andrés (1988), "La Gaceta Literario". En: *Vanguardismo y crítica literaria*. Madrid: Istmo, pp. 263-302.
- Soria Olmedo, Andrés (1988), *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, p. 84.

Spang, Kurt (1999), „Alfonso Sastre y el teatro épico de Bertolt Brecht”. En: D. Dyserinck (ed.), *Europa en España. España en Europa*. Simposio internacional de literatura comparada. Barcelona, pp. 255-271.

Stark, Michael (1997), “Georg Kaiser”. En: *Autoren Lexikon*. Stuttgart /Weimar: Metzler.

Steffens, Hans (ed.) (1956), *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Göttingen.

Sternberg, Fritz (1963), *Der Dichter und die Ratio*. Göttingen: Sachse & Pohl.

Strieder, Christoph (2000), “Ortega entre culturas: conocimiento y modernización”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds.) (2000), *Las Influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Madrid: Vervuert, pp. 205-221.

Sundermeier, Theo (1991) “Erwägungen zu einer Hermeneutik interkulturellen Verstehens”. En: Theo Sundermeier (Hg.), *Die Begegnung mit dem Anderen*. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus Mohn, 1991.

Sundermeier, Theo (1996), *Den Fremden verstehen. Eine praktische Hermeneutik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Tandy, Lucy / Maria Sferrazza (1977), *Giménez Caballero y ‘La Gaceta Literaria’ [o la Generación del 27]*. Madrid: Ediciones Turner.

Tietz, Manfred (2000), “La visión de España en ‘Hochland’ (1903-1941): una revista cultural del catolicismo alemán”. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister (eds.), *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Madrid: Vervuert, pp. 129-182.

Tordera Sáez, Antonio (1999), “Teoría y técnica del análisis teatral”. En: *Elementos para una semiología del texto artístico*. Madrid: Cátedra, pp. 157-199.

Torre, Claudio de la (ed.) (1987), *Tic-tac*. En: Félix Ríos Torres, *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*. Gobierno de Canarias: Consejería de Cultura y Deporte, pp. 47-116.

Torre, Guillermo de (1966) “Generaciones y movimientos literarios”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 194, Madrid, febrero de 1966.

Torre, Guillermo de (1969), *Del 98 al Barroco*. Madrid: Gredos.

Torre, Guillermo de (2001), *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor Libros.

Torre, Guillermo de (2002), *Literaturas europeas de vanguardia*. Pamplona: Urgoiti Editores.

Toro, Alfonso / Wilfried Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel: Ed. Reichenberger, 1995.

Tuñón de Lara, Manuel (1970), *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Editorial Tecnos.

Tuñón de Lara, Manuel (1981), *Historia de España: La crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*. Barcelona: Labor.

Turk, Horst (ed.), *Unerledigte Geschichten. Der literarische Umgang mit Nationalität und Internationalität*. Göttingen: Wallstein, pp. 9-38.

Unamuno, Miguel de (1983), *Del sentimiento trágico de la vida: La agonía del cristianismo*. Introducción: Ernst Robert Curtius. Méjico: Ed. Porrúa.

Ureña, Enrique M. (1988), “El fraude de Sanz del Río o la verdad sobre su ‘Ideal de la Humanidad’”. En: *Pensamiento* 44.

Ureña, Enrique M. / Pedro Álvarez Lázaro (eds.) (1999), *La actualidad del Krausismo en su contexto Europeo*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.

Urrutia, Jorge (1981), *El novecentismo y la renovación vanguardística*. Madrid: Cincel.

Utrera, Rafael (1988), “Cuatro secuencias sobre el cineasta Ernesto Giménez Caballero”. *Anthropos*, núm. 84 (mayo de 1988, pp. 46-50).

Varela, Javier (1998), “Los intelectuales ante la Gran Guerra”. En: *Claves de Razón Práctica*, 88. Madrid, pp. 27-37.

Varela, Javier (1999), *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*. Madrid. Taurus, p. 10.

Vega Cernuda, Miguel Ángel / Henning Wegener (eds.) (2002), *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de Historia*. Madrid, pp. 95-130.

Vega Expósito, José Luis (2007), *Lecturas alemanas del Borges ultraísta*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Vicente Hernando, César de (1999), “Piscator en España”. En: *Erwin Piscator, El teatro político*. Hondarriba: Hiro, 2001.

Videla Rivero, Gloria (1971), *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.

Vietta, Silvio / Hans-Georg Kemper (⁶1997), *Expressionismus*. Stuttgart: Wilhelm-Fink-Verlag, UTB für Wissenschaft.

Vilches, M^a Francisca / Dru Dougherty (1997), *La Escena Madrileña entre 1926 y 1931 – Un lustro de transición*. Madrid: Ed. Fundamentos.

Viñas, Ángel (2001), *Franco, Hitler y el estallido de la Guerra Civil. Antecedentes y consecuencias*. Madrid: Alianza.

Vossler, Karl (1922), “Vom Bildungswert der romanischen Sprachen“. En: *Die Neueren Sprachen* [DNS 30], pp. 226-234.

Vossler, Karl (1930), “Die Bedeutung der spanischen Kultur für Europa“. En: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 8, pp. 33-60 y 402-417.

Vossler, Karl (1931), “Calderón“. En: *Corona* 2, pp. 43-54.

Vossler, Karl (1940), *Poesie der Einsamkeit in Spanien*. München: C.H. Beck.

Warning, Rainer (ed.) (²1979), *Rezeptionsästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Weisstein, Ulrich (1975), *Introducción a la Literatura comparada*. Barcelona: Editorial Planeta.

Waldenfels, Bernhard (1990), *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (1997), *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2000), “Zwischen den Kulturen“. En: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 26, pp. 245-261.

Waldenfels, Bernhard (2006), “Zwischen den Kulturen“. En: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, cap. VI.

Waldenfels, Bernhard (2010), *Ortsverschiebungen – Zeitverschiebungen: Modi leibhaftiger Erfahrungen*. Frankfurt / Main: Suhrkamp.

Welsch, Wolfgang (2000), “Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung“. En: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 26, pp. 327-351.

Welsch, Wolfgang (⁶2002), *Unsere Postmoderne Moderne*. Weinheim: Akademie Verlag.

Welsch, Wolfgang (2005), „Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften“. En: Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer, Arne Manzeschke (eds.), *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt, New York, Campus, pp. 314-441.

Wentzlaff-Eggebert, Harald (Coor.) (1998), “Literatura, artes y vida en las vanguardias españolas“. En: *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Niemeyer, pp. 47-53.

Wentzlaff-Eggebert, Harald (1999), *Las Vanguardias Literarias en España: bibliografía y antología crítica*. Madrid: Vervuert.

Werner, Michael (1995), “Maßstab und Untersuchungsebene. Zu einem Grundproblem der vergleichenden Kulturtransfer-Forschung“. En: Lothar Jordan / Bernd Kortländer (eds.), *Nationale Grenzen und internationaler Austausch: Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*. Tübingen: Niemeyer, pp. 20-27.

Werner, Michael (1997), “Dissymetrien und symmetrische Modellbildung in der Forschung zum Kulturtransfer“. En: Hans-Jürgen Lüsebrink / Rolf Reinhard (eds.), *Kulturtransfer im Epochenbruch: Frankreich – Deutschland 1770-1815*. 2 vols. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, pp. 87-101.

Werz, Nikolaus (2000), “El diagnóstico del tiempo en Curtius, Jaspers y Ortega“. En: Jaime de Salas / Dietrich Briesemeister, *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Madrid: Vervuert, pp. 75-90.

Wierlacher, Alois (ed.) (1985), *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. München: Indicium.

Wierlacher, Alois (ed.) (1987), *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*. Akten des I. Kongresses der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik. München: Indicium Verlag.

Wierlacher, Alois (ed.) (1993), *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung*. München: Indicium.

Wierlacher, Alois / A. Bogner (eds.) (2003), *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart: Metzler.

Wierlacher, Alois / Corinna Albrecht (2003), “Kulturwissenschaftliche Xenologie“. En: Ansgar und Vera Nünning, *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Metzler, pp. 280-306.

Zuleta, Emilia de (1974), “José Ortega y Gasset y el ensayismo crítico“. En: *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid: Gredos, pp. 290-357.

4. Prensa literaria y de cultura española consultada:

Cosmópolis. Revista mensual ilustrada. Madrid, 1919-1922. Director: Enrique Gómez Carrillo.

Cervantes. Revista del Ultraísmo. Madrid, 1916-1920. Director: Rafael Cansinos Assens.

Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación. Madrid, 1933-1936.

El Sol. Diario, portavoz libertal. Madrid, 1927-1936.

España. Semanario de la vida nacional. Madrid, 1915-1924.

Heraldo de Madrid. Madrid, 1923-1938.

Índice. Madrid, 1921-1922.

Índice Literario, 1932-1935 (1936)

La Gaceta Literaria. Ibérica – Americana – Internacional. Letras – Arte – Ciencia. [Madrid 1927-1932]. Director: Ernesto Giménez Caballero; miembro fundador: Guillermo de Torre.

El Robinsón Literario de España (inserto en *La Gaceta Literaria*), Madrid, 1931-1932.

La Gaceta Literaria. [Madrid: 1927-1932]. Vaduz /Madrid: Topos /Turner 1980. Reproducción facsimilar de los núms. 1-123 (enero de 1927-mayo de 1932) Con una introducción de Ernesto Giménez Caballero y un índice general.

La Pluma. Revista literaria. Madrid, 1920-1923.

La Revista de Occidente. Revista cultural. Madrid, 1923-1936. Director: José Ortega y Gasset; secretario de redacción: Fernando Vela.

Raíces, Revista judía de cultura. Nº 17. Madrid: Sefarad Editores, 1993.

Vltra. Revista dadaísta. [Madrid, 1918-1922]. [A partir del núm. 23: Revista internacional de vanguardia]. Director: Humberto Rivas Panedas.

5. Revistas culturales y literarias alemanas citadas:

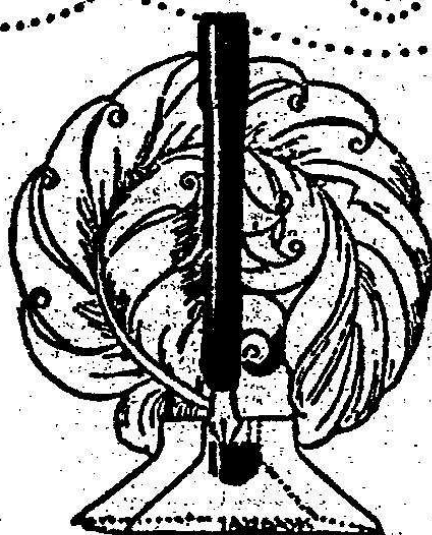
Der Sturm (1910-1932), semanario, publicado por Herwarth Walden en Berlín.

Die Aktion (1911-1932), semanario, publicado por Frans Pfemfert en Berlín.

Die weißen Blätter (1913-1921), mensual, editada por René Schickelé en Berlín y a partir de 1916 en Berna.

ANEXO

La Pluma



MADRID
JUNIO
1920

ADD 111

XX

Revista de Occidente

Directorate

Jose Ortega y Gasset



Summary

V. Amador Amador: Trabajos en el cielo. Isaac Simón: El problema de la situación religiosa. Luis Crespo: Varas. Antonio Estrada: Los cronistas del momento. II. Semanario: (Continúa.) Nuevos hechos, nuevas ideas. J. Naranjo: Cacería. El halo cómico y la novela meteorológica de Hanna Finkler.

[illegible]

Hypertension

Madrid

Dixieville 1956

La Gaceta Literaria

ibérica-americana
internacional

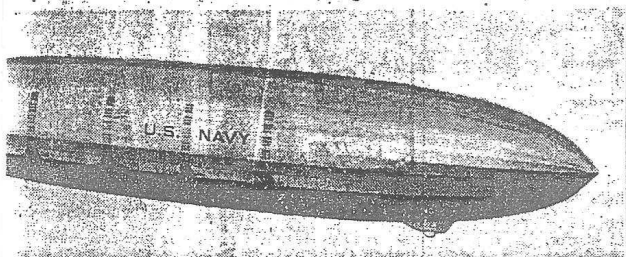


NUMERO 30 **LETRAS: ARTE: CIENCIA** **SUSCRIPCION**
SUELTO **GRAN PERIODICO QUINCENAL** **ANUAL**
30 Director-Gerente: E. GIMENEZ CABALLERO **7.50**
ADMINISTRACION: CANARIAS 41, MADRID **PESETAS**
CENTIMOS

CATASTROFE DEL DIRIGIBLE "AKRON"

cae al mar y desaparecen setenta y tres, entre ellas el almirante Moffett

el "Akron" y dos tripulantes se hallan a salvo.—Peranza de auxiliar a las restantes.—El teniente Wiley se perdió el crucero aéreo más grande del mundo



El gigante de los Estados Unidos de la costa de Nueva Jersey, a primeras horas de la mañana, se tripulantes.

El "Akron" continúa flotando, y mandado un "radio", en el que oero y a tres tripulantes del "Akron", y confía en salvar reses.)

o de entrenamiento sobre crísticas del dirigible

El gigante "Akron" había sae y treinta de la tarde de ayer, enamiento sobre Nueva Inglaterra. Además de la tripulación, nte, William Moffett, jefe de la andante Berry, jefe de las Es-e C&C y el coronel Masury. La) oficiales y 57 tripulantes más, s grandes dirigibles del mundo, ser puesto al servicio. Fue bau- madrina la esposa del ex pre- un poco más que el "Conde", fuerza de 4.680 caballos, y pue- 84 millas por hora. Podía tras-

iliar a los tripulantes del le

ante del "Akron", Mr. William nington" anuncia que cuatro de náquina para salvar a los tripu-

considerar perdido

ue "Phoebus" envía un mensaje, le considerar como perdido, mos buscando a los supervivien- ente Wiley, y otros hombres de

a bordo han sufrido algunas lesiones a consecuencia de la caída y de la sumersión. Egiaremos más detalles." (Associated Press.)

La mala visibilidad hace imposible enviar aviones

NUEVA YORK 4 (12 m.).—La estación naval de Lakehurst telefona que las posibilidades de salvar al resto de la tripulación del "Akron" que aun continúa en la zona son muy pocas. Es completamente imposible enviar un avión para buscar al "Akron" a causa de la mala visibilidad. (Associated Press.)

El hidrovión cayó al mar a veinte millas al este de Barnegat

NUEVA YORK 4 (12 m.).—El último mensaje del barco "Phoebus" dice: "Continuamos buscando a los tripulantes del Akron". Otro mensaje anterior lanzado desde ese mismo barco decía que el "Akron" cayó al mar a unas veinte millas al este de Barnegat, e insistía en que continuaban buscando a los supervivientes. (Associated Press.)

Se cree que la catástrofe fué determinada por un rayo

NUEVA YORK 4 (12 m.).—Aunque es casi imposible determinar ahora las causas de la catástrofe, las autoridades navales creen que fué determinada por un rayo. (Associated Press.)

Muchos de los tripulantes del "Akron" se han ahogado

NUEVA YORK 4 (12 m.).—Según el último mensaje del capitán del barco "Phoebus", en la catástrofe del "Akron" han perecido bastantes de sus tripulantes si no la mayoría.

El "Phoebus" ha logrado salvar a cuatro. "Cuando el "Phoebus" —dice el mensaje— se aproximó a la escena de la catástrofe, vimos flotando colchones y restos del dirigible. Logramos recoger inmediatamente a tres de sus tripulantes; pero vimos ahogarse a otros hombres antes de que los marineros del "Phoebus" pudieran llegar al lugar donde se encontraban." (Associated Press.)

El dirigible continúa flotando. — No se ha producido ninguna explosión

NUEVA YORK 4 (12 m.).—El dirigible "Akron" cayó al mar a la una y treinta de la madrugada.

(CONTINUA EN LA PAGINA 10.)

IDA Y VUELTA A ALEMANIA

El gran Reinhardt

No es fácil para un español—desinteresado como somos todos, los españoles, profundamente igualitarios en punto a la consideración mutua, y aun nihilistas en cuanto a la importancia que los damos a las cosas de este mundo y a nosotros mismos—, no es fácil darse cuenta a primera vista de la admiración respetuosa de que goza en su país—que excede con mucho los límites tan estrechos hoy de su Austria nativa, dilatándose en la extensión moral de Pangermanía—un hombre como Max Reinhardt. En estos días, por el curso de su temporada actual en el teatro Alemán, es huésped de un castillo, imperial que fué en tiempos y hoy de la Municipalidad de Berlín. Allí sienta sus reales el gran director de escena, cuya actividad se reparte entre sus teatros de Berlín y Viena. Por ahora, en la capital de Alemania, restringido como está por la crisis económica el auge de los espectáculos, sólo dirige uno. La huella de su paso se advierte en las arquitecturas y tramoyas de los más modernos. Puede decirse que en su nombre se cifra el clasicismo actual de la modernidad alemana en el teatro. Cuanto han hecho después que si otros propulsores más o menos afortunados de las nuevas artes escénicas se le debe también, incluso por la reacción suscitada por el Imperio de su talento.

Personalmente es hombre sencillo, y a poco que se le trate, amigo. Hay, con todo, en su simpatía personal cierto dejo del empaque con que los príncipes se dignan departir con el resto de los mortales. Y ello se produce no tanto, repito, porque el asuma modos ni maneras ostentosamente teatrales, sino por el ambiente en que vive, rodeado del halago y el aplauso del público en general y de la gente "distinguida" en particular. Ni siquiera su ascendencia judía, pese a la protesta aliada de un espectador furibundo en estos días de agitación

antisemita, perjudica a su gloria personal. No hace mucho, con ocasión de su jubileo de director, fué dedicado copioso y inofensivo volumen en que se recuerdan y conservan hasta donde es posible reducir el teatro a memoria gráfica, narrativa, los fastos de su carrera artística.

Ha culminado ésta en los festivales de Salzburgo, organizados a gran parte por su iniciativa y bajo su dirección, que como antes excitó alvamente Bayreuth a la mayor gloria de Wagner, se celebran dos años en aquella ciudad ruginosa, en homenaje a Mozart principalmente, y en pro de lo que podríamos llamar en términos generales el gran teatro del mundo. Este título de Calderón ha servido a Max Reinhardt, con otros espectáculos máximos, para restaurar sentido eminentemente festivo al arte teatral, rescatándolo con tal conmemoraciones sensacionales la simple repetición diaria con que se degrada en el oficio la perfección artística obtenida en el logro de una representación.

No ha sido otro el objeto de su viaje a Berlín que recabar la colaboración de Max Reinhardt para algún espectáculo en gran con que reanudar en España tradición magnífica de nuestro teatro universal. Católica es, en más amplio sentido de la palabra, la intención artística del jefe Max Reinhardt, católica y no restringida al imperialismo "nazi" que como retoño de maldad hierba crece de nuevo en el esritu alemán.

Creo que mi viaje y mis conversaciones con Max Reinhardt y sus amigos y colaboradores pueden fructificar muy provechosamente para la renovación de nuestros medios escénicos. En principio los he convenido en la posibilidad de que venga a Madrid en el próximo otoño.

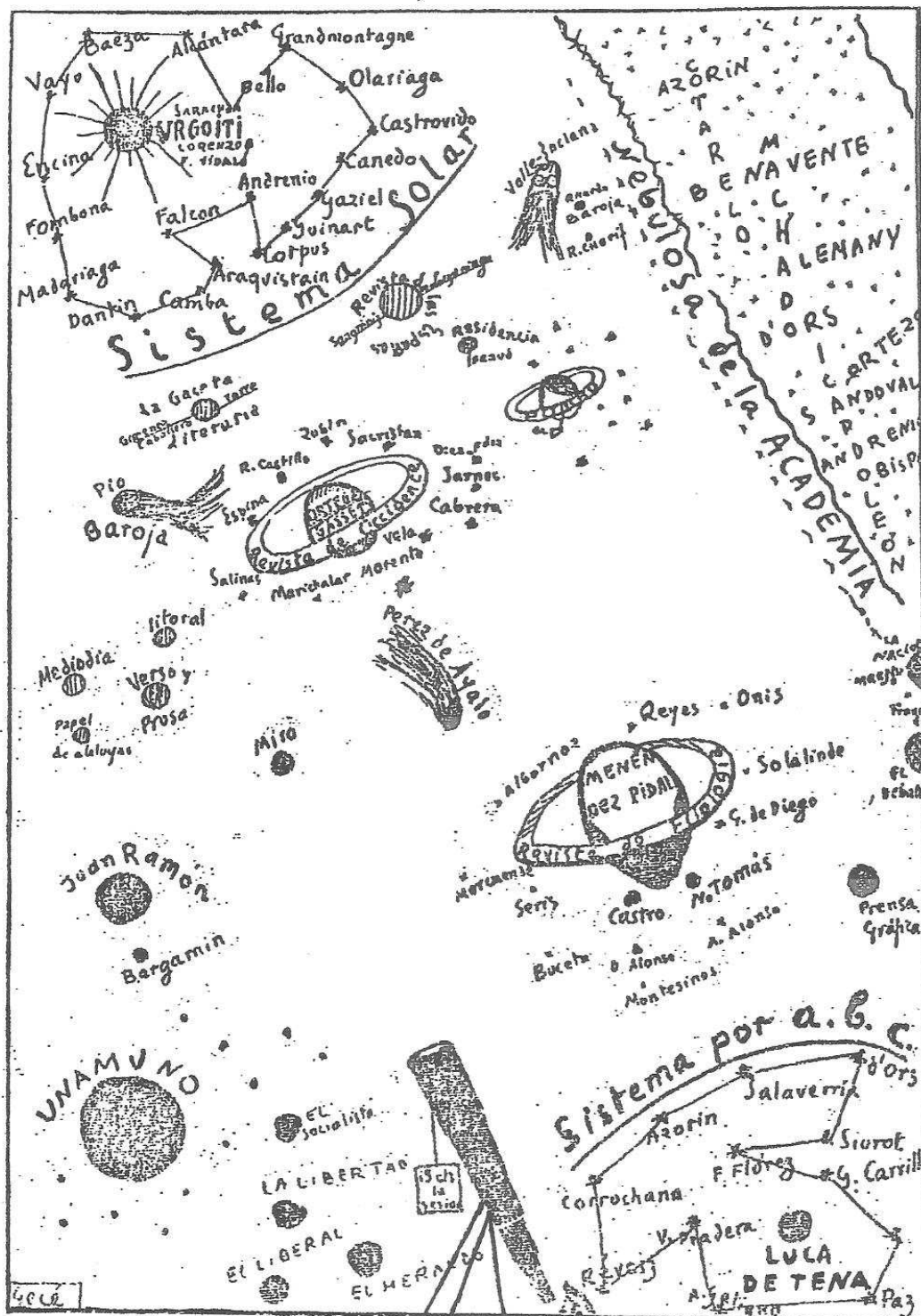
C. RIVAS CHERIN

EL REACCIONARISMO ALEMAN

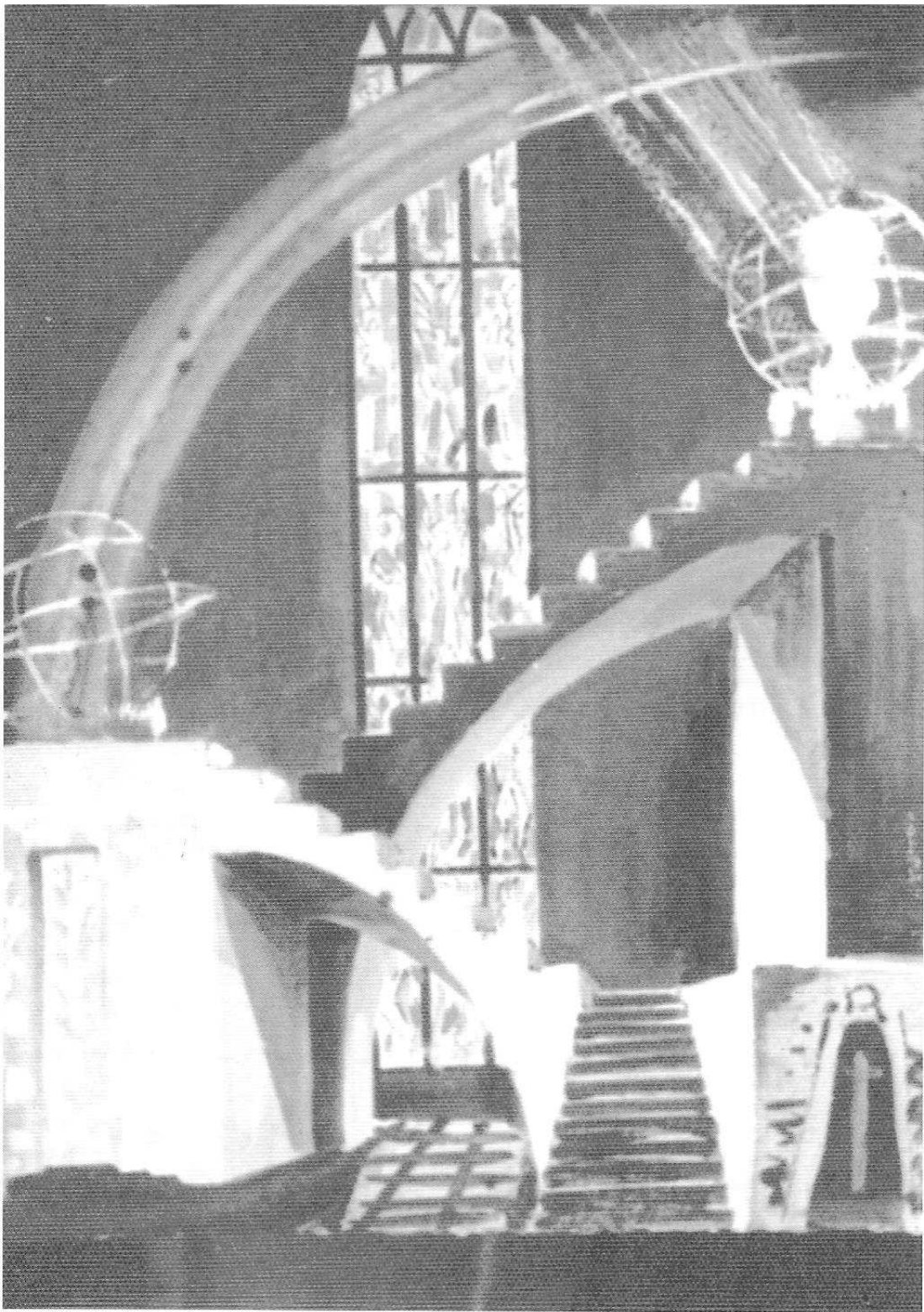
Walter Lippmann halla justificadas las acusaciones de que constituye un peligro para la civilización

CARTELES LITERARIOS

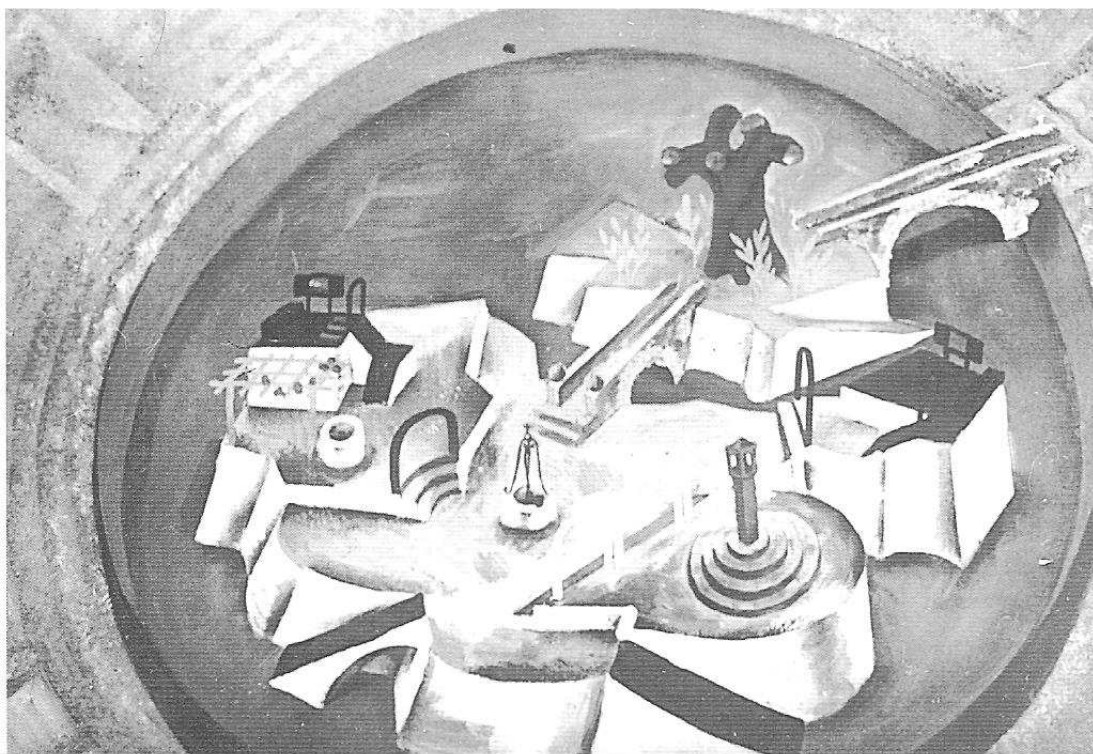
Universo de la literatura española contemporánea



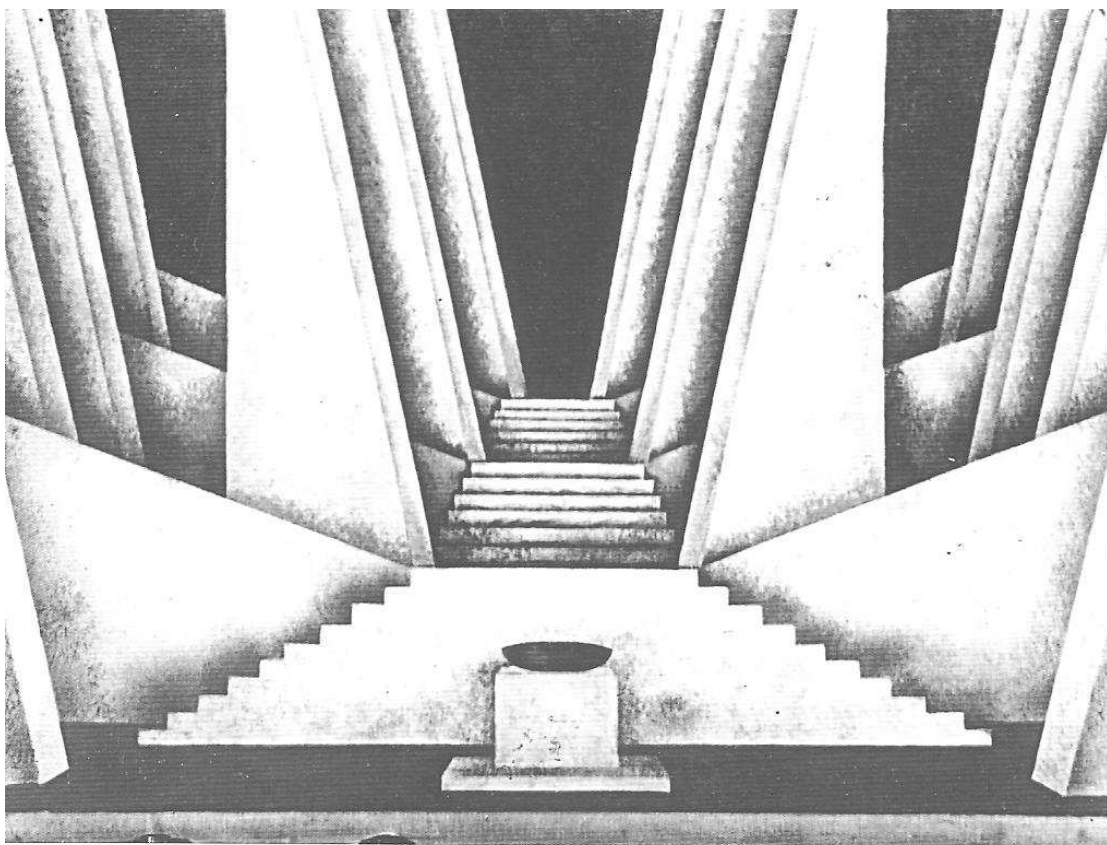
Crítica gráfica de Gecé (*La Gaceta Literaria*, n.º 14, 15 de julio de 1927).



Boceto de Burmann para *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca, dirección Rivas Cherif, Teatro Español, Madrid (1930)



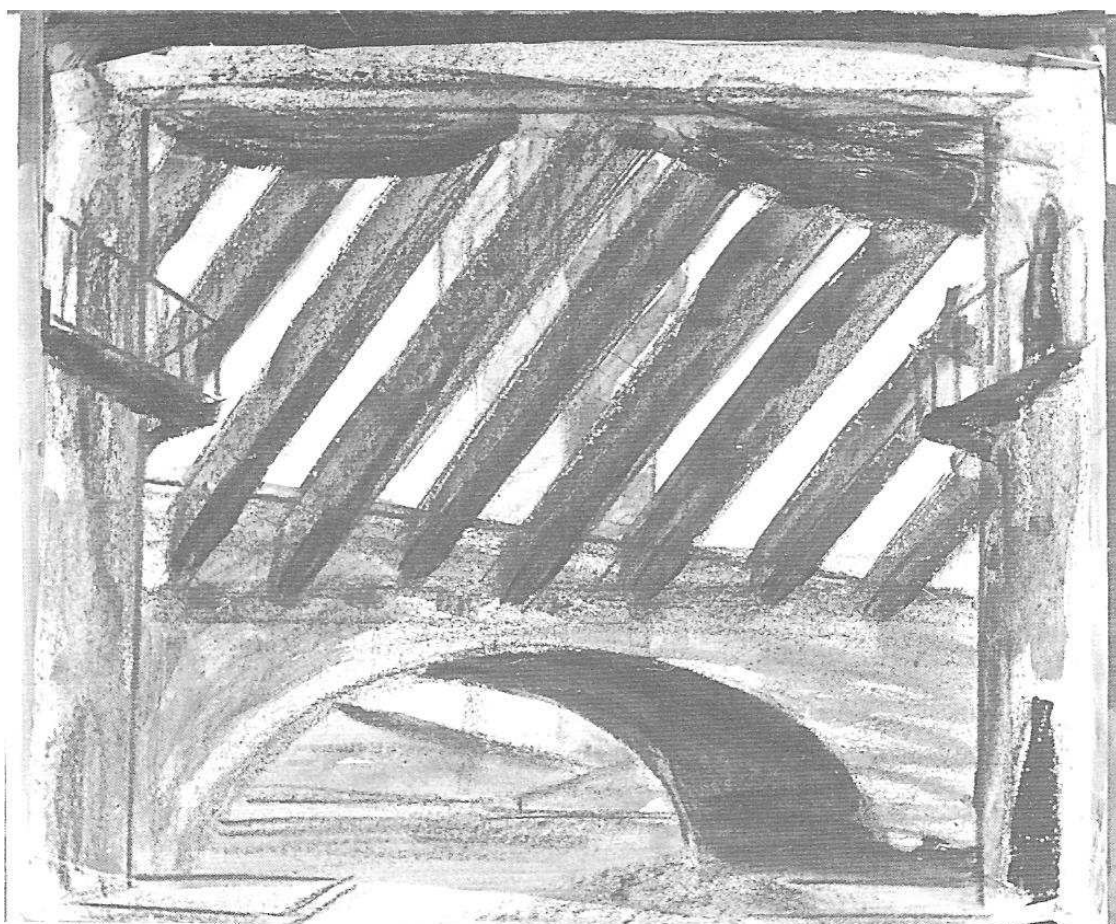
Boceto de Burmann para *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, dirección Rivas Cherif, Plaza de Todos de Madrid (1934)



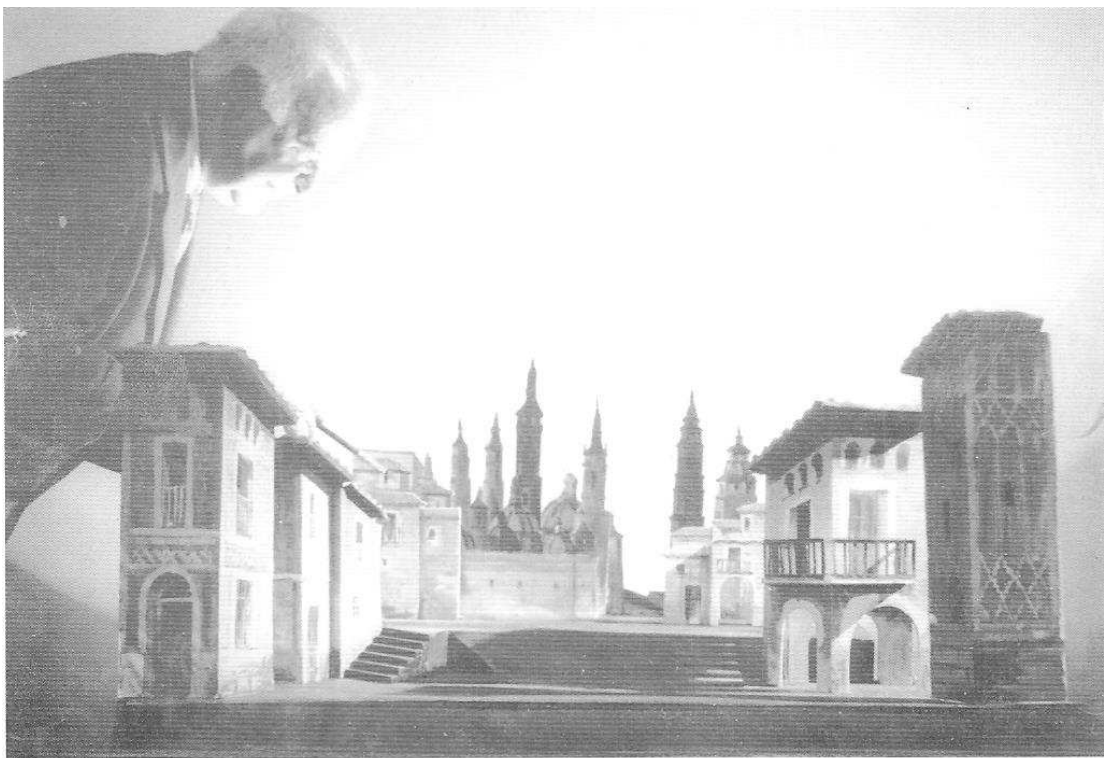
Escenografía de Burmann para *Medea*, texto de Séneca y de Unamuno, dirección Rivas Cherif, Teatro Español, Madrid (1933)



Boceto de Burmann para *Fausto*, de Goethe, dirección Luca de Tena, Teatro Español, Madrid (1944)



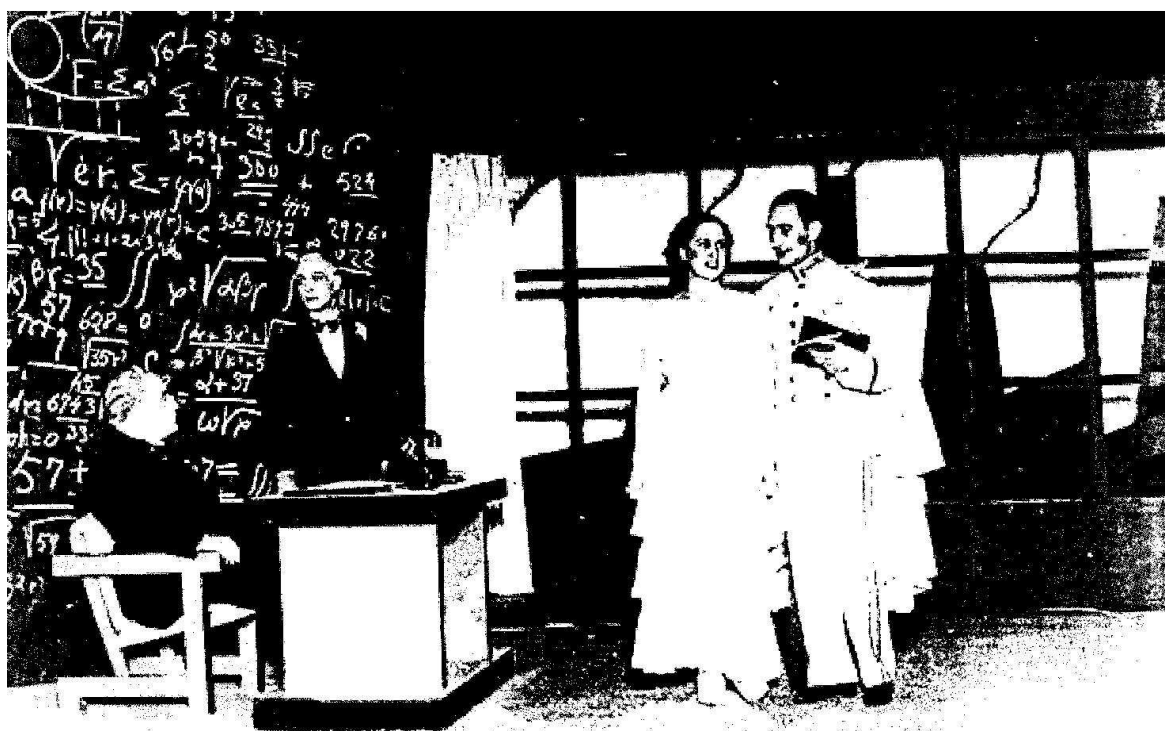
Boceto de Burmann para *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, dirección Luca de Tena, Teatro Español, Madrid (1944)



Burmann dando la última pincelada. Maqueta de *Gigantes y Cabezudos*, de Fernandez Caballero y de Echegaray (1959)



Boceto de Burmann para *Madre Coraje y sus hijos*, de Brecht, dirección Tamayo, Teatro Bellas Artes, Madrid (1966)



Decorado de Burmann para *Un día en Octubre* de Georg Kaiser (Madrid 1931)
 Archivo Centro de Documentación teatral